Das Komische
bei Heinrich von Kleist

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät
der
Friedrich Wilhelms-Universität
zu Berlin

Von
Jens Heimreich
aus Hamburg

Tag der Promotion: 20. Oktober 1937
Tag der mündlichen Prüfung: 28. Januar 1937

P 104

Berichterstatter: Prof. Dr. Julius Petersen
Prof. Dr. Arthur Hübner †

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einleitung und Methode.

Wenn sich diese Untersuchung „Das Komische bei Heinrich von Kleist“ nennt, so mag diese Bezeichnung wohl Verwunderung erregen und zu falschen Vermutungen Anlaß geben. Trotzdem ist dieser Titel gewählt, weil ein Element des Komischen das Wesen der kleistischen Existenz anrührt, das in den Werken schon fast nicht mehr überall als rein Komisches faßbar ist. Die gefährliche Problematik dieser Untersuchung würde sich darum zeigen, wenn man ihr den Titel zubilligte: „Das Prinzip des Kuriosen als Element des Komischen und seine Bestimmung für das kleistische Schicksalsgefühl“. Allein, diese etwas anpreisende Formulierung scheint nicht am Platze, und weil es sich allemal um Kleist und letzten Endes um das Komische handelt, so sei die einfache Bezeichnung: „Das Komische bei Heinrich von Kleist“ gerechtfertigt.

Es soll nicht so sehr eine Interpretation der beiden kleistischen Lustspiele und der in den Werken auftretenden komischen Züge geboten werden, als eine reine Untersuchung des Kuriosen, das als eine Art „Generalbaß“ in allen Werken spürbar ist. Es muß darum zuerst festgestellt werden, wie weit das Kuriose eine Äußerung des Komischen ist, und so teilt sich diese Untersuchung in zwei große Abschnitte; der erste erarbeitet in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Komischen eine Deutung des Kuriosen, die sich im zweiten Teil als fruchtbar erweisen soll für das Verständnis des Komischen bei Kleist. Soweit also diese Untersuchung methodisch ist, ist diese Methode bedingt von der Wahl des Stoffes. Und wenn man jetzt schon zu der Ansicht neigt, bei aller Achtung einer Theorie literarhistorischer und geisteswissenschaftlicher Methodik, daß jedes dichterische Phänomen eigentlich seine eigene Methode erzwingt, so darf man beinahe sagen, daß jedes dichterische Phänomen auch seine eigene Aesthetik erzwingt. Gerade weil die allgemeine und systematische Aesthetik keine Mittel bietet, die unmittelbar eine typische Aeußerung des Phänomens „Kleist“ bestimmen können, muß versucht werden, unter besonderer Berücksichtigung von Kleist eine Metaphysik des Komischen zu entwerfen. Diese Metaphysik des Komischen ist nun weniger eine Aesthetik als ein Werkzeug zur Erkenntnis der kleistischen Existenz.

Fricke[1]) hat in seinem Kleistbuch durch die Koordinaten „Gefühl" und „Schicksal" die Kleistische Existenz in einer eindeutigen Weise bestimmt, sodaß in dieser Untersuchung auch nicht der mindeste Versuch unternommen werden soll, das Ergebnis Frickes in irgend einer Weise zu korrigieren. Im Gegenteil, der Verfasser sieht sich gezwungen, das frickesche Kleistbild als Basis für die Deutung des Komischen bei Kleist anzuerkennen. Die Rechtfertigung dieser Stellung wird sich im Laufe der Untersuchung erweisen. Das Kleistbild Frickes ist wesentlich bestimmt durch das kierkegaardsche Existenzgefühl; nicht daß Fricke einen kierkegaardschen Kleist konstruiert, war doch vor allem Kleist niemals Dialektiker, aber es waltet zwischen beiden „eine tiefe Analogie dés Lebensgefühls, des Grunderlebnisses des existierenden Ich und der von hier aus ganz neu sich auftuenden Erfahrung der Welt und des Religiösen"[2]). Erweisen sich so Kierkegaards Schriften als aufschlußreich für die Bestimmung des Phänomens „Kleist", so liegt es auf der Hand, die kierkegaardsche Ästhetik, soweit man von einer solchen sprechen kann, auf Kleist anzuwenden, denn sie dürfte am ehesten die Mittel mitbringen, ein ihr im Innersten analoges Lebensgefühl ästhetisch zu durchdringen.

Um Heinrich von Kleist und die Deutung seiner dichterischen Existenz ist von jeher gestritten worden. Zuweilen entbrannte eine Leidenschaft der Auseinandersetzung, deren Impulse von Kleist selbst ins Leben gerufen sein mögen, daß man mit Recht fragen kann, ob nicht diese Leidenschaft der Auseinandersetzung die fruchtbarste und geheimnisvollste Wirkung des dichterischen Phänomens sei[3])? Läuft man auch Gefahr damit, das Bestreben nach Endgültigkeit aufzugeben, so haben doch die Versuche, Kleist in seiner Totalität zu umfassen, nicht wesentlich weiter geführt. Und wir sind gerade bei Kleist noch angewiesen auf Untersuchungen, die schrittweise typische Bezeugungen seiner dichterischen Existenz zu erobern suchen. So soll auch im folgenden durch das Komische eine seelische Haltung gekennzeichnet sein, die sich für Kleist als einmalig und eigentümlich erweist. Wird also untersucht, wie Kleist sich zum Phänomen des Komischen verhält, wird zugleich etwas ausgesagt über die dichterische Existenz „Kleist", die sich damit in typischer Weise bezeugt, denn das Komische kennzeichnet eine Grundhaltung, in der der Mensch „Dasein" entgegennimmt.

Damit wird aus der Sphäre des Komischen zugleich der Begriff dessen, was eigentlich tragisch ist, erhellt. Und es

wird sich erweisen, daß die landläufige Parallelisierung von Tragischem und Komischem durchaus fragwürdig ist. Man hat es durchweg dabei bewenden lassen, Komisches wie Tragisches als eine aus bezeichneten oder unbezeichneten Gründen gespaltene Erscheinung anzusehen, oder das eine als die Umkehrung der Daseinsmöglichkeiten des anderen zu betrachten. Allein das Komische steht zum Tragischen nicht in einem ausgewogenen Verhältnis und man könnte beinahe sagen, daß dieses Verhältnis, wenn man es denn mit aller Gewalt herstellen will, ein „schiefes" ist. Das Komische ist durchaus nicht ein dem Tragischen polar entgegengesetztes. Und sind beide Phänomene auch letzten Endes durch einander bestimmt, so hat jedes doch seine eigene Daseinsverfassung, seine eigene und vom anderen sehr verschiedene Haltung gegenüber dem Seinszusammenhang und seine eigene Entfernung zum Metaphysischen. Schon hier sei vorweggenommen, daß es zahllose Wesensäußerungen des Komischen gibt, eben jene Nüancen, die eine Ästhetik des Komischen immer wieder zu einer komplizierten Einteilung und Begriffsbestimmung verleiten, aber letzten Endes nur eine einzige Äußerung des Tragischen. So eindeutig damit das Tragische durch sich selber bestimmt scheint, so geheimnisvoll entzieht sich das Komische in der unerschöpflichen Fülle seiner Seinsmöglichkeiten der eindeutigen Festlegung.

Abschnitt I.

A. Forderung einer Metaphysik des Komischen.

1. Tragisches und Komisches als Exaggerierung der Wirklichkeit in der Gebrechlichkeit der Welt.

Sucht man jene Grundhaltung, in der der schöpferische Mensch „Dasein" entgegennimmt, aus seinen uns noch faßlichen Äußerungen zu erfahren, so erscheint es fraglich, ob für diese Art der Untersuchung der Kern der Individualität sich dort am wesentlichsten zur Schau stellt, wo eben in der höchsten Bezeugung künstlerischen Bemühens die Individualität den Bereichen des Überpersönlichen in der Objektivation ihrer selbst entgegenwächst. Oder ob nicht jener innere Kern einer Individualität dort sich zuweilen flüchtig offenbart, wo er sich gleichsam am unbeobachtetsten glaubt, in Briefen, kleineren Schriften und zufälligen Äußerungen. Die letzte Bemühung um einen Dichter ist selbstverständlich

immer erwachsen um jener Werke willen, in denen das höchste Ringen um die Gestaltung mit der Frucht der Vollendung belohnt wurde. Ein unmittelbares Reagieren auf das Komische aber zeigt sich bei Kleist gerade weniger dort, wo er nun gewillt ist, Komisches hervor zu bringen, als dort, wo ihm gleichsam unter den Händen die Wirklichkeit komisch wird. Es ist also durchaus zu unterscheiden zwischen dem, was Kleist komisch findet, was ihn in der Wirklichkeit komisch anrührt, und jenen Mitteln, mit denen er nun selbst Komisches zu gestalten gedenkt. Für diese Untersuchung soll vor allem das erste von Wichtigkeit sein, der zweite Gesichtspunkt wäre erst wichtig für eine stilistische Interpretation des Komischen.

Wird darum mit einer Wertdeutung des Komischen bei Kleist an eine Bezeugung seines inneren Wesens gerührt, so ist damit der Nimbus der Irrationalität, der jede Person umgibt, nicht zerstört. Es sollen hier also nicht, wie es zuweilen bei anderen Untersuchungen geschehen ist, die aus der allgemeinen Ästhetik gewonnenen Kategorien des Komischen als gegeben angenommen werden, denen dann die verschieden komisch sich darstellenden Dichtungen nur zugeordnet werden brauchen, so daß damit eine Art Rubrizierung eines ganzen dichterischen Werkes unter dem Gesichtspunkt des Komischen gewonnen wird; ein Unterfangen, das sich gerade bei Kleist nicht im geringsten lohnen würde. Soll doch hier, wie schon einmal betont, eine einmalige Bewegung der kleistischen Existenz deutlich werden, die auf Phänomene des Komischen in einer Weise reagiert, die eben für diesé Existenz typisch ist. Somit ist diese Untersuchung gleichsam eine Rechnung mit zwei Unbekannten, da noch gar nicht einmal feststeht, was eigentlich komisch ist, geschweige denn, wie sich diese erste Unbekannte zur zweiten, zu Kleist, verhält.

Eine Existenz vom Komischen her bestimmen zu wollen, mag den Eindruck erwecken, als wenn man ein Problem beim Schwanze anpacke, scheint doch vom Erhabenen, einer Sphäre, die durchweg das Tragische für sich beansprucht, der Weg in das Innere eines Werkes würdiger, als vom „Niedrigen“ her, einer Sphäre, die durchweg dem Komischen zusteht. Tatsächlich aber weist uns das Komische, bei aller seiner Verflochtenheit mit der Niedrigkeit der Welt, an einen geistigen Ort, der in gewisser Beziehung dem Metaphysischen näher ist als das Tragische. Zum mindesten liegen im Komischen jene Teile, die es erst ausmachen, näher beieinandér als im Tragischen. Schon als Grenzfall innerhalb der Wirk-

lichkeit ist das Komische, so unfaßbar sein Ursprung sein mag, durch die Einmaligkeit und Abgeschlossenheit seines „Falles" begrenzt. Wendet man jene Begrenzung an tragischen Vorfällen an, kann das Tragische jederzeit gleichsam zum Komischen zusammenschrumpfen. Es gibt keinen tragischen Vorfall, über den man nicht lachen kann, wenn man ihn in die nötige Distanz rückt, in der wie vor einer Linse unter gewissen Bedingungen die angeschauten Gegenstände sich auf den Kopf stellen. Trotzdem ist so ohne weiteres nicht das eine die Umkehrung des anderen. Kann das Tragische zum Komischen zusammenschrumpfen, so ist auf der anderen Seite das Komische jederzeit eine Art Miniaturmonogramm des Tragischen. Läßt man etwa die Tragödie der Penthesilea oder gar die tragisch verschlungene Entwicklung der Schroffensteiner punktuell zusammenschrumpfen zu einer Art anekdotischen Schicksalsskizze, so wird alles tragische Geschehen letzten Endes zu einem „merkwürdigen Vorfall", denn Tragisches wie Komisches zeigen beide vor allem erst einmal eine seltsame Exaggerierung der Wirklichkeit. Jene Exaggerierung der Wirklichkeit im „merkwürdigen Vorfall' kann man „komisch" nennen, denn nimmt man aus einem tragischen, linear in der Zeitlichkeit sich entwickelnden Ereignis das Moment des Zeitlichen heraus, schwindet auch der Begriff des „Leidens", die wesentliche Kennzeichnung des Tragischen. Die Anekdote kennt weder zeitliche Entwicklung, noch ein „Leiden", sie weist nur die kuriose Zuständlichkeit von widerspruchsvollen Daseinszusammenhängen auf, sie bringt immer nur einen abgeschlossenen „Fall" zur Anschauung, der insofern keine „Entwicklung" zeigt, weil in ihm das Daseinsgefüge vom Ende her gesehen ist und damit gleichsam ohne jede Ausdehnung ins Raumzeitliche „punktuell" ist. Faßt man daher einen tragischen Ablauf in dieser Weise punktuell zusammen, so bleibt uns also nur der eigentümliche Vorfall in den Händen, der mit dem Fortfall des Leidens auch aus den Bereichen des Ethischen sich löst. Jene „anekdotische Schicksalsskizze" ist eine Art Urform kleistischer Dichtung, von hier aus führt der Weg zur Novelle und zur dramatischen Begebenheit. Der eigentümliche „Fall" ist das, was Kleist an den Begebenheiten lockt, oder was er sich selbst in der Phantasie konstruiert. Dieser „Fall" hat in seiner nackten Objektivität unmittelbar den Keim zum Komischen, gerade durch seine lakonische Nüchternheit, die im seltsamen Widerspruch steht zu der eigentlich erwarteten, inneren Anteilnahme am Außerordentlichen. In der kleistischen Dramatik haben Anteilnahme und

Erregung jene Objektivität überwunden, in der Novelle wird die lakonische Objektivität zu einem stilistischen Mittel. Ist die „Gebrechlichkeit der Welt" ein wesentlicher Ausdruck des Kleistischen Schicksalsgefühls und bestimmt diese „Gebrechlichkeit der Welt" zugleich auch die Kraft seines innersten Gefühls, mit der jene Gebrechlichkeit der Welt zu überwinden ist, so ist natürlich der nackte, kuriose Vorfall, in dem sich jene Gebrechlichkeit der Welt robust darzustellen pflegt, der Ansatzpunkt für eine Untersuchung des Komischen bei Kleist.

2. Das Komische als eine Bewegung des Metaphysischen im Menschen.

Nach Gewinnung dieses Ansatzpunktes ist es nötig, auf das reine Phänomen des Komischen selbst ausführlich einzugehen. Das Komische ist eine Bewegung des Metaphysischen im Menschen. Das ist ein Grundsatz, den vor allem Jellinek in seiner Athandlung über die „Metaphysik des Lächerlichen"[4]) vertritt. Tiere lachen nicht, weil ihnen die Bezirke des Geistigen verschlossen sind und weil sie als ein unmittelbarer Ausdruck des Natürlichen und reflexionslos Existierenden nicht durch das Denken Widersprechendes empfinden können. Es ist dem Tier unmöglich, durch den Verstand zu irren. Vertierte Menschen und überhaupt Menschen, deren metaphysisches Element schwach ist, lachen nur selten. Jellinek läßt das Komische dort enden und beginnen, wo „direktes und indirektes Erkennen", also anschauendes und intellektuelles Erkennen, sich berühren.

Nun ist der Begriff unserer endlichen Erkenntnis wesentlich bestimmt durch das Anschauen. Ja, das Anschauen ist überhaupt das Primäre dieser Erkenntnis. Aber, weil unser Anschauen kein reines Anschauen ist, sondern als eine Wesensfolge unserer Endlichkeit gleichsam gebrochen ist, muß es sich außerdem des Denkens bedienen. Das Denken einigt sich also in der Beurteilung der Phänomene mit der Anschauung. In dem Augenblick aber, wo dieses Denken im Dienste der Anschauung seiner eigenen Bestimmung für die Anschauung nicht mehr genügt und damit irgendwo mit der Anschauung kollidiert, da entsteht das komische Phänomen. Insofern ist das Komische durchaus durch das Geistige bestimmt, denn das Geistige ist das eigentliche Reich der Konflikte. Erscheinungsfähig wird das Komische als Ausdruck eines Konfliktes aber erst in der Anschauung. So ist das Ko-

mische ohne die Anschauung ebenso wenig möglich wie ohne das Denken. In der „reinen Anschauung" dürfte es keine eigentlichen Konflikte geben. Somit ist das Komische gekennzeichnet nicht durch eine bestimmte Zugehörigkeit zu einer Sphäre des Menschlichen und Außermenschlichen, nicht durch eine eindeutige Bestimmtheit durch das direkte oder indirekte Erkennen allein, sondern entsteht jedesmal auf der Grenze des Irdischen und Geistigen, des Anschauens und Denkens. Dieser Grenzpunkt ist metaphysisch. (Wenn „metaphysisch" auch vorerst noch als ein „philosophischer Verlegenheitsausdruck" hingenommen werden muß.[5]) Durch die metaphysische Bestimmung ist das Komische befreit von der oft vorherrschenden Bestimmung durch die Psychologie, die uns nur erklären konnte, wie durch das Phänomen des Komischen eine lustvolle Bewegung des Psychischen sich auslöst. Die Festlegung des Komischen durch die „Auflösung einer gespannten Erwartung in ein Nichts" ist psychologisch; der innere Vorgang, wieso es denn möglich ist, daß überhaupt so etwas wie ein „Nichts" entsteht, ist damit gar nicht berührt. Die derartig psychologisch sich aufbauende Ästhetik findet vor allem nur Kategorien des Komischen.

Das Komische ist eine Manifestation des Metaphysischen im Menschen, ja man könnte fast sagen eine Art „Verdickung" des Irrationalen in uns. Dieses Phänomen erfüllt uns im Augenblick seines Auftretens bis in die letzte Tiefe unseres Wesens. Wir haben nicht volle subjektive Gewalt über das Komische, durch eine äußere Veranlassung tritt es in unser Selbstbewußtsein, eher ein Ergebnis einer besonderen Gefühlssituation, als ein Resultat des Reflektierens. Damit ist das Komische ein Urphänomen der Seele und darum im weitesten Sinne elementarer als das Tragische. Das Komische hat keine „Entwicklung", es ist vielmehr eine Art Kurzschluß der Seele, weil es im Augenblick seines Auftretens auch gleich mit sich am Ende ist.

3. Der punktuelle Charakter des Komischen als metaphysischer Selbstzweck.

Diese Eigenschaft des Komischen ist wesentlich für die Bestimmung einer Existenz, denn sie scheint unmittelbar auf die metaphysische Agilität einer Existenz hinzuzielen. So kann auch Kierkegaard sagen: „Überhaupt ist das Komische überall mit dabei, und man kann jede Existenz sogleich bestimmen und zu ihrer bestimmten Sphäre führen, wenn man weiß, wie sie sich zum Komischen verhält."[7]) Auch Goethe

erklärt in „Maximen und Reflektionen“: „Durch nichts bezeichnen die Menschen mehr ihren Charakter als durch das, was sie komisch finden.“ Wollte man Menschen nun auch beurteilen nach dem, was sie tragisch finden, würde man nicht sonderlich weit kommen, denn für den Begriff des Tragischen lassen sich ohne viel Mühe allgemeingültige Elemente feststellen (etwa „Furcht und Mitleid“), die in eindeutiger Richtung auf die verschieden ausgerichteten Existenzen zu wirken vermögen. Dagegen scheinen die verschiedenen menschlichen Existenzen selbst eine Anlage mitzubringen, die in der Berührung mit Phänomenen des Komischen individuell, vieldeutig und mannigfaltig reagiert, so eindeutig und allgemein sie auch auf Tragisches reagieren mag. Das Komische ist nicht an eine ethische Sphäre gebunden, ja man kann sagen, daß das Ethische das komische Phänomen auflöst. Die tiefste Heimat des Komischen ist die chaotische Wildheit des sinnlosen Daseins; wollte man innerhalb der chaotischen Sinnlosigkeit irgend eine tragische Möglichkeit feststellen, so müssen zum mindesten beschränkende Grenzen angenommen werden, die im Konflikt mit einer Bewegung des Daseins eine ihr verpflichtete Existenz tragisch werden lassen. Es müssen zum mindesten im Tragischen zusammenhängende Mächte wirksam sein. Das Komische dagegen vermag sich zu jeder Zeit außerhalb jeglicher Wertung und außer Reichweite ethischer Mächte zu stellen, weil es nicht „linear“ wie das Tragische, sondern gleichsam „punktuell“ ist. Gerade darum ist das Komische nicht eigentlich meßbar, denn es hat nicht so sehr Ausdehnung, als nur mehr oder minder starke Intensität in der Gewalt der Wirkung.

Man kann darum durchaus von einem Charakter sagen, daß er in seiner linearen Entwicklung mit Konsequenz tragisch werden muß. Man spricht durchaus von tragischen Charakteren. Von einem komischen Charakter aber kann man unmöglich sprechen. Der „komische Charakter“ in der Komödie ist ja nur eine augenblicklich komische Zuständlichkeit eines Charakters, der im tiefsten Grunde immer noch tragisch sein kann. Es gibt darum keine Charaktere, die mit Konsequenz komische Charaktere werden müssen. Das Komische ist nur wirksam in der „Physiognomie des Augenblicks“[8]), und so sind eben auch die komischen Charaktere in der Komödie komisch nur in der Physiognomie des Augenblicks. Der über sich selbst zu Gericht sitzende Adam im „zerbrochenen Krug“ ist komisch. Und zwar scheint hier die Komik innerhalb eines andauernden Zustandes gegenwärtig zu sein. Aber letzten Endes ist dieser andauernde Zu-

stand für seinen von der Geburt bis zum Tode sich entwickelnden Charakter durchaus „punktuell", es ist gleichsam nur ein komischer „Querschnitt" und kein tragischer „Längsschnitt" durch seinen totalen Charakter. „Einen Regenbogen, der eine Viertelstunde steht, sieht man nicht mehr an," sagt Goethe.[9]) Ebenso schwindet das Komische, wenn die Zuständlichkeit von der Zeitlichkeit überwunden wird. Das ist letzten Endes einer der Gründe, warum Komik so schnell veraltet, ja Komik hat vielleicht überhaupt kein „Alter", sondern der komische Vorfall, die komische Situation, soweit sie als „Gedanke" erlebbar ist, ist gleichsam Geburt und Tod zugleich.

Mit der Kennzeichnung des „punktuellen Charakters des Komischen" ist eine Ordinate gezogen, die auf den Ort hinweist, wo das Komische zu finden ist. Immerhin läßt sich jetzt schon sagen, daß das Komische nicht auf Zwecke ausgerichtet ist wie das Tragische, sondern daß es innerhalb seines punktuellen Charakters einen metaphysischen Selbstzweck darstellt. Das alles gilt wohlgemerkt nur vom komischen Vorfall, nicht von der Metamorphose des Komischen in eine seelische Zuständlichkeit, in der Humor und Ironie erscheinen. Man kann gegen den punktuellen Charakter des Komischen einwenden, daß er ja doch ohne Frage seine „Wirkung" habe, also letzten Endes doch von einer Dauer sei, möge sie auch noch so gering erscheinen. Natürlich hat das Komische einen gewissen Nimbus, in dem teilweise sogar seine Vorbereitung zu spüren ist, es hat vor allem den Nimbus seiner Wirkung. Aber es ist wichtig, daß das Komische grundsätzlich in dieser Wirkung nicht als ein Mitandauerndes gegenwärtig ist, wie etwa das Tragische. Im übrigen ist das Tragische eine Entwicklung zu einem katastrophalen Zustand, dessen Wirkung uns letzten Endes gar nicht mehr interessiert. Insofern ist das Tragische eine Entwicklung z u etwas, das Komische das Ergebnis einer Entwicklung v o n etwas. Im Komischen interessiert uns nur der Punkt seines Auftretens.

4. D a s K o m i s c h e in d e r p h y s i s c h e n A b n o r m i t ä t (B e r g s o n).

N a t ü r l i c h w u r z e l n T r a g i k w i e K o m i k i m W i d e r s i n n d e r W i r k l i c h k e i t. Untersucht man die nackten Ereignisse, so kann die sich darin offenbarende Unadäquatheit, Inkongruenz oder wie man es nennen will, Ursprung des Tragischen wie des Komischen sein. Nur zielt das Tragische mehr auf das Charakterliche und auf die sich darin regende schicksalsmäßige Entwicklung, das Komische

begnügt sich mit der kuriosen Zuständlichkeit der Ereignisse selbst. Insofern sind Komik und Tragik eng verknüpft, denn wo Leben ist und Wirklichkeit, da ist Widerspruch, und wo Widerspruch ist, zeigt sich sowohl Tragisches wie Komisches. Wenn also beide Phänomene tatsächlich zuweilen ein und dasselbe sein können, so ist damit nicht gesagt, daß sie in dem Augenblick ihrer Spaltung noch irgendwelche analoge Erscheinungsformen haben.

Jeder Widerspruch kann also komisch werden, selbst wenn er nur als eine reine Abnormität auftritt, ja jede physische Abnormität kann komisch werden. „Komisch ist jeder Vorfall," meint Bergson, „der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur des Menschen lenkt, wenn es sich um unsere geistige handelt."[10]) Für Bergson kreuzen sich in jeder Existenz zwei Richtungen des universalen Daseins. Fortwährend kämpft das schöpferische Ich mit der vom Leben geschaffenen und wieder verlassenen Materie. Alle Komik besteht darum für Bergson nur im plötzlichen Anschaulichwerden dieses Kontrastes, also daß wir etwas Mechanisches sehen in einem Augenblick, wo wir aus dem Sinne der Situation etwas Lebendiges vermuten sollten. Wir lachen also über einen stolpernden Menschen, weil ein organischer Lebensakt, seiner Zielstrebigkeit nicht mehr gehorchend, plötzlich nur noch der Mechanik von Hemmung und Schwerkraft gehorcht. Es bleibt nun fraglich, ob diese Spaltung von Lebendigkeit und Mechanik in seiner universalen Geltung für das Komische so fruchtbar ist. In dem Augenblick des Stolperns geschieht nichts Übernatürliches. Während des normalen Gehens war der Mensch ebenso sehr der Mechanik und Schwerkraft unterworfen wie beim Stolpern. Die Gesetze der Erde haben sich nicht geändert, und doch sind sie letzte Ursache des komischen Vorfalles. Die Definition des Komischen, die das Phänomen erklären will in der „plötzlichen Auflösung einer Erwartung in ein Nichts", läßt uns hier im Stich, denn es wurde ja gar nichts „erwartet". Die Definition genügt nur einer gewissen Zuspitzung des Komischen. Wir lachen, weil im Stolpern des Menschen eine physische Daseinsbezeugung in frappierendem Kontrast steht zu der ihr angemessenen und üblichen Art der Ausführung. Das Komische ist also eine Art Verrenkung des Natürlichen. Aber jene Verrenkung des Natürlichen (im stolpernden Menschen) ist immer noch eine organische Verrenkung, alles ist letzten Endes in der Wirklichkeit logisch vor sich gegangen und die „Abnormität" kann jederzeit ihren „Stein des Anstoßes" aufweisen. Ist der Vorgang auch noch so unnatürlich, er ist

darum unzweifelhaft immer noch Natur und letzten Endes immer noch im Recht.

Darum ist die physische Abnormität auch nur einen Augenblick komisch, eben nur so lange, als wir der blitzschnellen Logik des wirklichen Vorfalls nicht folgen können.

Wie jede Abnormität, so ist auch eine Karikatur „nur einen Augenblick wahr“[11]). Auch Jean Paul meint in der „Vorschule der Ästhetik“, daß wir nirgends mehr die Charakterwahrheit verletzen als im Höchstkomischen.

5. Komisches und Tragisches und das Verhältnis ihres Widerspruchs.

Komisch ist der in der Physiognomie des Augenblicks sich leidlos widersprechende Daseinszusammenhang in der Äußerung einer Existenz. In dem Augenblick, wo jemand an der Abnormität des Daseinszusammenhanges „leidet“, ist er nicht mehr komisch. Man sagt gemeinhin, vom Komischen zum Tragischen sei nur ein Schritt. Das Abnorme, das gleichsam am Horizont des raum-zeitlichen Gefüges auftaucht und seinen Gesetzen im Leiden zu erliegen droht im Augenblick seines Eintritts in die Struktur des Zeitlichen, hebt sich auf, und wird damit komisch. So entsteht eine Art Kurzschluß. Die sich komisch erweisende Wirklichkeit erweist sich als metaphysischer Selbstzweck. Verfällt die Abnormität dem raum-zeitlichen Ablauf, so kann sie gerade kraft ihrer ungewöhnlichen Struktur tragisch werden im Widersinn der Wirklichkeit, denn im raum-zeitlichen Gefüge sind Sorge und Leiden oberstes Gesetz. Das Komische gleicht daher mehr dem Berührungspunkt einer Tangente am Umkreis des raum-zeitlichen Gefüges, das Tragische ist eher einer Sekante vergleichbar, die dieses Gefüge leidend durchschneidet. Das Komische, als Tangentenpunkt, als Tod und Geburt zugleich, bleibt im Metaphysischen, soweit es nur punktuell auf dem Horizont des Raum-zeitlichen auftaucht, während das Tragische im Leiden an der irdischen Wirklichkeit metaphysische Zwecke verfolgt. Auch für Kierkegaard zeigt sich der Unterschied von Tragik und Komik am Begriff des „Leidens“. Das Tragische vollzieht sich im leidenden Widerspruch der Wirklichkeit, das Komische im schmerzlosen Widerspruch der Wirklichkeit. Jene schmerzlose Fehlerhaftigkeit des Komischen wird schon bei Aristoteles erkannt, nur bringt er seine Definition in Kollision mit dem Ethischen, wenn er von der „unschädlichen Wirkung“ des Komischen spricht. Leider ist der Abschnitt der Aristotelischen Poetik, der über

die Komödie handeln sollte, verloren gegangen. Die „Bruchstücke der Poetik auf die Komödie bezüglich" sind in einer späteren Schrift eines ungenannten Verfassers „über die Komödie" erhalten. Die dortige Definition ist der Definition der Tragödie nachgebildet. Das Komische soll durch Lust und Lachen Reinigung von Affekten erzielen. Jedoch wird diese Definition nicht auf Aristoteles selbst zurückgehen. Auch die auf das Komische bezüglichen Sätze im V. Kapitel der Aristotelischen Poetik: *το γαρ γελοιον εστιν αμαρτημα τι και αισγρος ου φθαρτικον* zeigen, daß Aristoteles das Lächerliche noch ansieht als ein „etwas", als einen Gegenstand. Komisch ist nicht wie die Farbe „blau" sondern „Wirkung", sagt Lipps[12]). Gemäß der Kantischen Definition des Komischen bildet nun Lipps die seine, „das Komische sei die plötzliche Auflösung einer Erwartung in ein Nichts." Es ist damit mehr ausgesagt über das, was das Komische in uns bewirkt, als über den Grund, warum Komisches überhaupt aufzutreten gewillt ist. Wenn wir mit Kierkegaard zugegeben hatten, daß das Komische sich zeigen müsse im schmerzlosen Widerspruch der Wirklichkeit, in einem schmerzlosen Verhältnis dieses Widerspruchs, so zeigt sich also das Komische im Verhältnis unserer verborgenen Innerlichkeit mit der sie umgebenden Wirklichkeit. Für Kierkegaard zeigt sich darum auch der Unterschied von Tragik und Komik noch einmal im Verhältnis ihres Widerspruchs zur Idee. Das Tragische verzweifelt am Ausweg aus diesem Widersinn, das Komische hat gleichsam den Ausweg „in mente"[13]).

Der Bereich, in dem der Mensch existiert, ist durchzogen von einer Evolution aufeinanderfolgender Seinverfassungen. Das Seiende inmitten Seiendem, als Wirklichkeit im Endlichen, ist zugleich ein „Werden" in der Auflösung des „Jetzt" in dessen „wesenhaft bruchlose Dehnung" in sein „Soeben und Zugleich"[14]). So erscheint uns der Umkreis des Daseins im Wechsel der Wirklichkeiten. Eine voraufgehende und schon vergehende Wirklichkeit wird sich gegenüber der ihr folgenden und neuen Wirklichkeit als berechtigt erweisen, indem sie von der ihr folgenden Wirklichkeit ein Opfer fordert. Die neue und zur Gegenwärtigkeit schreitende Wirklichkeit erweist sich wiederum dadurch berechtigt, daß sie dieses Opfer zu bringen imstande ist. In dieser Situation sieht Kierkegaard seinen „Sokrates"[15]). Sokrates wird von einer neuen Wirklichkeit einer vergangenen geopfert. Dié in Sokrates zum ersten Mal weltgeschichtlich auftretende „ironische Existenz" war damit weltgeschichtlich berechtigt, letzten Endes aber „unbefugt" und damit zum Opfer bestimmt.

Dieses Opfer, das eine Wirklichkeit bringt, um seine Berechtigung zu erweisen, wird von Kierkegaard nicht einfach als ein „Korrelat" aufgefaßt, sondern als ein „Mehr", um dessentwillen diese Wirklichkeit sich ja auch werthaltiger als die vergangene erwies. Das Individuum also, das diese Situation auszufüllen imstande ist wie Sokrates, muß notgedrungen tragisch werden. Daß eine Wirklichkeit Opfer bringt für eine für uns nicht mehr gültige Wirklichkeit, das erscheint uns als der „Widersinn des Daseins". Jenes Berechtigtsein ohne Befugnis des tragischen Individuums ist uns zugleich wertvoll für den Begriff des Komischen. Denn auch ein Ereignis, und sei es nichts weiter als ein stolpernder Mensch, erweist sich als komisch, weil da ein Widerspruch ist von Berechtigung und Befugnis. Zu der einen Wirklichkeit des stolpernden Menschen gehört gleichsam noch eine zweite und vergangene Wirklichkeit seines aufrechten Ganges, die im Augenblick des Stolperns für das Komische wichtig ist, weil sie gleichsam in unserer Vorstellung noch als Repräsentant der angemessenen Ausführung den Hintergrund bildet, vor dem die neue Wirklichkeit kontrastiert. Es ließe sich auch ein größeres Ereignis vorstellen, innerhalb dessen sich ein Individuum weltgeschichtlich lächerlich macht, weil es glaubt im Auftrage einer Wirklichkeit zu handeln, die aber gar nicht imstande ist, ein „Opfer" zu bringen und sich damit auch nicht als berechtigt erweisen kann. Entsteht Tragisches also, indem eine Wirklichkeit Opfer bringt, um sich damit im Leiden die Berechtigung des Existierens zu erwerben, so wird in dem Augenblick, wo eine Wirklichkeit dieses Opfer ausschlägt oder nicht annimmt, der Vorgang komisch. Es ist damit der Wirklichkeit versagt, ein Opfer zu bringen, und es ist ihr damit auch versagt, sich im Leiden als berechtigt zu erweisen. Insofern handelt das Komische unter dem Zwang einer unberechtigten Wirklichkeit, in der berechtigten Wirklichkeit ist es natürlich als Komisches faßbar. Kraft ihres „Mehrwertes" kann eine Wirklichkeit Opfer bringen. In dem Augenblick, wo das Opfer gleichsam ausgeschlagen wird, muß diese Wirklichkeit einen minderen Wertgehalt besitzen als die bestehende. Insofern ist das Komische negativ. Jener Augenblick des ausgeschlagenen Opfers, wo eine Wirklichkeit ihr Minus offenbart, ist der berühmte Augenblick, wo etwas eintritt, was man nicht erwartet. Dieses Nichtannehmen des angebotenen Opfers erfolgt wie das Auslösen eines Funkens, denn das Ereignis ist in dem Augenblick, wo es glaubt Befugnis zu besitzen, als unberechtigt entlarvt. So ist das Komische also „das ausgeschlagene Opfer",

das Tragische „das angenommene Opfer“ und kann sich im Leiden an der Wirklichkeit lebendig halten, das Komische bleibt an der Schwelle des Reiches, in dem die Wirklichkeiten im Leiden sich als berechtigt erweisen.

B. Versuch über die Möglichkeit einer Ontologie des Komischen am Phänomen des Kuriosen.

1. Degradationstheorie und Inkongruenztheorie.

Man hat zwei Theorien des Lächerlichen unterschieden, eine „Degradationstheorie“ und eine „Inkongruenztheorie“. Erstere bezieht sich auf Kant und wird vor allem von Lipps vertreten, letztere beruft sich auf Kierkegaard[16]). Wie sehr die Degradationstheorie, die das Komische als Kontrastwirkung in absteigender Richtung auffaßt, im Psychologischen bleibt, zeigt die Bestimmung des Komischen von Lipps: „Das Komische ist eine Enttäuschung durch ein Nichts“, und darum bestimmt durch „Verblüffung“ und „Erleuchtung“. Das alles sind Kriterien des Psychologischen. Die enttäuschte Erwartung erklärt ihren Lustcharakter aus der Entladung überschüssiger physischer Kräfte. Da das „Nichts“ die Überspannung der Aufmerksamkeit auflöst, aber nicht imstande ist, die psychische Leere auszufüllen, setzt sich die psychische Stauung um in physische Entladung. Dieser seelische Prozeß erweckt Lust[17]).

In den „Studien auf dem Lebenswege“ und in der „unwissenschaftlichen Nachschrift“ hat sich Kierkegaard über das Komische geäußert, und es ist nicht ohne Gefahr, wenn man diese Äußerungen als eine „Inkongruenztheorie“ festlegen will, wie Höffding es versucht[16]). Allein, jene Äußerungen Kierkegaards scheinen dem Wesen des Komischen näher zu kommen, als die Versuche der sogenannten Degradationstheorie. Schon die „allgemeine Lust an der Verkehrtheit, die Freude am Unsinn“[18]) wird durch die Psychologie noch lange nicht erschlossen. Das Komische kann eine Befreiung vom Wirklichkeitszwang um anderer Wirklichkeiten willen sein. Die „enttäuschte Erwartung“ ist eher eine Beschreibung des komischen Phänomens als ein Versuch, die Möglichkeiten einer Ontologie des Komischen zu enthüllen. Oder bildhaft ausgedrückt, da das Komische jederzeit sein Alibi im Irrationalen aufweisen kann, ist es notwendig, hinter seine metaphysischen Schliche zu kommen. Das Moment des Kuriosen etwa ist mit der

üblichen Definition des Komischen nicht im geringsten gekennzeichnet. Das Kuriose, als der widersinnig gewordene Zufall, der grundsätzlich eine Erscheinungstatsache der Wirklichkeit geworden ist, stellt sich dar als eine Bezeugung des Komischen, die aber gerade für Kleist wesentlich ist. Gerade weil die übliche Definition des Komischen bei Kleist sich absolut nicht anwenden läßt, muß zum Mindesten eine der Kleistischen Existenz analoge Festlegung des Komischen versucht werden. Die eigentliche Frage nach dem Komischen, die auch für Kleist wesentliche Frage nach dem Komischen, muß lauten: „Wie ist es nur möglich, daß dort, wo gleichsam ein „Mehr" erwartet wird, ein „Minus", ein „Nichts" eintreten kann? Wie ist es nur möglich, daß eine Daseinsverfassung in ihrer Angewiesenheit auf das „Sein" sich selbst nicht mehr mächtig scheint und im kuriosen Zufall ihre „Bedürftigkeit" in der Erscheinung der Wirklichkeit zur Schau stellt? Scheint es nicht so, als würde die „Brüchigkeit" des Existierens in der Physiognomie des Augenblicks unmittelbar komisch? Als bedürfte die Gebrechlichkeit der Welt im Leiden an sich selbst der „Sorge"? Auch Fr. Th. Vischer meint: „Es hat wirklich viel Schein für sich, daß im Komischen nur diejenige Erscheinung, die sich aus dem Zusammenhang mit dem Weltganzen losreißen und prahlerisch isolieren will, in ihrer Nullität aufgewiesen werden dürfe"[19]). Aber er erhebt sogleich den Einwand: daß auch eine „wahre Größe" dem komischen Kontrast preisgegeben werden dürfe, „weil sie nämlich nicht völlig aufgehoben und vernichtet wird, sondern in ihrer Aufhebung durch einen seltsamen Widerspruch dennoch gegenwärtig bleibt"[19]). In diesem Augenblick wäre das Komische also gleich „unendlich", weil es sich nicht in der Physiognomie des Augenblicks aufhebt, sondern sich fortwährend gegenseitig aufhebt bis in alle Ewigkeit und während dieses Aufhebens existent ist.

Zeigt sich im Komischen die Gebrechlichkeit der Welt, so ist es zugleich die „konzentrierte und sinnfällige Darstellung des Zufallswaltens". Und gerade darum, meint Kierkegaard, kann der religiöse Mensch dem Komischen weit eher gerecht werden als der Psychologe. „Schon der wird das Komische fortwährend entdecken," fährt Kierkegaard fort, „der bloß einen großen Plan, etwas in der Welt auszurichten, gefaßt hat." „Jede Berührung mit der Wirklichkeit muß seinen Entschluß komisch berühren, falls er schweigt; schwatzt er ihn aus, wird er seltst komisch," „denn das Höchstkomische gehört der letzten Innerlichkeitssphäre an

an und nimmt sich nicht aus“[20]). So muß auch vor allem Kleist, der wie kein anderer nach einem Lebensplan sich zu richten gedachte und wie kein anderer sich vorgenommen hatte, „etwas in der Welt auszurichten,“ jede Berührung mit der Wirklichkeit „komisch“ vorkommen; springt aus jeder „Berührung“ auch nicht immer gleich das komische Phänomen, so erweist doch zum mindesten die Wirklichkeit für Kleist jedesmal ihre „Gebrechlichkeit“. Je tüchtiger ein Mensch existiert, je mehr muß er nach Kierkegaard das Komische entdecken. „Jede Existenz, die ihr Selbst als ein unerklärliches Etwas hinnimmt und kein „Warum“ besitzt, trotzdem sie alles wagt, findet im Paradoxen das eigentliche Pathos des Lebens.“ Das kennzeichnet zugleich aber auch den inneren Sinn der kleistischen Existenz. Kleist war insofern ein intensiv existierender Mensch, und das Vergnügen am Widersinn eroberte an der Grenzlinie des Möglichen neue Fülle von Daseinsverfassungen. Hätte er die Grenzen der konkreten Möglichkeit überschritten, wäre er ein Phantast geworden.

2. Der Instinkt für die Gefahr des Grenzfalles im Komischen.

Im Komischen liegt der Instinkt für die Gefahr des Grenzübers chreitens. Auch Simmel stellt fest: Das Komische kennzeichnet den Menschen „als den geborenen Grenzüberschreiter“[21]). Der Mensch weiß sich begrenzt und sieht sich doch zugleich aufgefordert, diese Grenzen zu überschreiten. Simmel meint, in dem Augenblick, wo in uns ein Lebensvorgang seine erreichte Gestaltung objektivieren will, treibt in uns eine metaphysische Gleichgewichtslosigkeit irgend ein Ding im objektiven Sein zur Übersteigerung eines Zuges, zu einer einseitigen Verschiebung der Maße. So ist das Übertreiben ein Zug, der mit unserer seelischen Struktur selbst gegeben ist, und ohne den uns der Sinn für komische Verhältnisse überhaupt fehlen würde. „In dieser Form,“ formuliert Simmel, „lebt der Instinkt für die Gefahr, an deren Rand der Geist mit dem fortwährenden Überschreiten seiner fortwährend gesetzten Grenzen entlanggeht“[21]).

Aus diesem Grunde ist man auch nicht mit sich alleine „komisch“, denn obwohl wir „Grenzüberschreiter“ sind, sind wir es doch immer nur innerhalb unserer Existenz. In dem Augenblick, wo wir uns selbst überschreitend komisch werden, sind wir als „Existenz“ überhaupt fraglich. Es ist unmöglich, daß man sich selber überschreitet. „Niemand kann sich selber lächerlich sein im Handeln,“ sagt auch Jean Paul,

„es müßte denn einen Augenblick später sein“[22]). Wir können erst uns selber komisch werden, wenn wir ein wenig später unseren eigenen Alias objektivieren. Wie sollte man auch mit sich alleine komisch sein, da jegliches Prinzip der Überraschung in einem selbst ertrinkt, denn was aus der Tiefe der eigenen Existenz heraufsteigt, ist einem längst vertraut und geschieht ohne Reflektion[23]). Im Augenblick spontanen Handelns vermag sich niemand widerspruchsvoll zu erkennen, in dem Augenblick wäre das Handeln automatisch gelähmt[24]).

3. Grundsätzliche Unterscheidung der komischen Phänomene auf Grund ihrer Wirklichkeitsbezogenheit.

Man mag nun annehmen, daß es viel Dasein gibt, das gleichsam philosophisch keine „Wirklichkeit“ ist und man kann annehmen, daß ebenso vieles in der menschlichen Existenz vorhanden ist, was für Augenblicke für die Wirklichkeit inkommensurabel ist, so bleibt es doch eine unerschütterliche Tatsache, daß trotz allem im Komischen ebenso viel Wahrheit wie Wirklichkeit sein kann. Mag man die Fassade der Wahrheit bezeichnen als Wirklichkeit, so bleibt das Komische auch als krause Arabeske der Wirklichkeit immer noch ein Teil der Wahrheit. Beim Widerstreit des Angeschauten und Gedachten, Berechtigten und Befugten, oder Anschaulich-Berechtigten und Logisch-Unbefugten, behält das Anschauliche des tatsächlichen Vorgangs ja unzweifelhaft allemal Recht, „denn der Vorgang an sich ist ja gar nicht im Irrtum, sondern vertritt sich selbst“.[25]) Schopenhauer, dessen Theorie des Lächerlichen beruht auf dem Gegensatz von anschaulichen und abstrakten Vorstellungen, erklärt daraus den Grund des Vergnügens am Lächerlichen, denn der Sieg der anschauenden Erkenntnis erfreut uns, und die „überlästige Hofmeisterin der Vernunft ist endlich einmal der Unzulänglichkeit überführt.“

Nun kann aber auch etwas anschaulich-unbefugt, aber logisch durchaus berechtigt sein. Vorstellungen, die durchaus im Bereich der logischen Möglichkeiten liegen, können als anschaulich erlogene Repräsentanten eines unwirklichen Zustandes sich in der Phantasie realisieren und mit der Wirklichkeit kollidieren. In diesem Augenblick wird das Komische als wirklichkeitsbezogene Seinsverfassung problematisch. Das Komische scheidet sich also grundsätzlich nach den zwei Ursachen seines Zustande-kommens. Es gibt also einmal Komisches als eine organische Verrenkung der Natur, in der die Gebrechlichkeit sich darstellt als kurioser Vorfall. Dieser Vorfall (man mag das simple Beispiel vom stolpernden Menschen

im Auge behalten) ist „allemal im Recht". Das Komische ist also ganz von Wirklichkeit umgriffen. Auf der anderen Seite gibt es eine Äußerung des Komischen, dessen Wirklichkeit gleichsam erlogen ist, Komisches schief verknüpfender Vorstellungen innerhalb der Phantasie. Letzteres ist ein Bereich, in dem vor allem der Witz zu Hause ist[26]). Dieser wesentliche Unterschied innerhalb des komischen Phänomens ist vor allem unter besonderer Berücksichtigung von Kleist gemacht worden. Uns interessiert im Hinblick auf Kleist nur jene erste Kategorie des Komischen, da er vor allem das Kuriose, die organische Verrenkung der Natur, das Komische also als wirklichkeitsbezogene Seinsverfassung bevorzugt. Diese Bevorzugung wirft wiederum ein besonderes Licht auf sein Schicksalsgefühl überhaupt. Doch bevor dieser Begriff des Komischen auf Kleist angewandt werden kann, muß er noch eine genauere Klärung erfahren.

4. (Diskurs über Jean Pauls Beispiel von Sancho über dem eingebildeten Graben.)

Es erhebt sich die Frage, ob nun das Komische eigentlich seine tiefste Heimat im Objekte oder im Subjektiven habe? Denn wir können doch nicht jederzeit willensmäßig Komisches empfinden, sondern wir sind gleichsam angewiesen darauf, daß sich uns zum mindesten die Wirklichkeit komisch anbietet. Andererseits ist ohne unsere subjektive Bereitschaft ebenfalls kein Komisches möglich, und es wäre zu untersuchen, wer eigentlich zuerst die Hand zum Komischen reicht: das Ich oder das Nicht-Ich? Es sei darum vorerst einmal auf Jean Paul eingegangen. Auch für Jean Paul ist das Komische eine „angeschaute Zweckwidrigkeit". Jean Paul meint: Unser Selbstbetrug, womit wir dem fremden Bestreben eine entgegengesetzte Kenntnis unterlegen, macht es eben zu einem Minimum des Verstandes, zu jenem angeschauten Unverstande, worüber wir lachen, so daß also das Komische wie das Erhabene nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekt. Jean Paul sucht es an einem Beispiel klar zu machen: Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhält, weil er der Meinung ist, daß ein Abgrund sich unter ihm aufgetan hätte, „so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständlich und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: Wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit"[27]). Jean Paul nennt den Widerspruch von

„Bestreben“ und „Lage“ den „objektiven Kontrast“, das Verhältnis beider nennt er den „sinnlichen Kontrast“, den Widerspruch beider „den wir ihm durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden“, den „subjektiven Kontrast“. An diesem Beispiel des über dem Graben schwebenden Sancho lassen sich nun Variationen des Komischen zeigen, die für das Wesen des Komischen aufschlußreich sind. Schwebt z. B. Sancho wirklich über einem Abgrund, meint aber, er schwebe über einem Graben und läßt sich fallen und wird zerschmettert, so ist dieser Vorfall nicht gerade tragisch, denn ein reiner Vorfall ist in seiner nackten Tatsächlichkeit niemals tragisch, aber zum mindesten auch nicht komisch. Fällt Sancho in eine erhebliche aber nicht gerade gefährliche Tiefe und verstaucht sich nur etwas, so ist dieser Vorfall sogleich wiederum komisch. In diesem Sinne läßt sich jede Erscheinungsform der Wirklichkeit komisch variieren. I. Ist der Abgrund eingebildet, so ist der über dem Graben schwebende Sancho komisch. II. Stürzt er sich aber nun etwa, einen Abgrund vermeinend, in Verzweiflung hinab, fällt aber nur in den Graben, so wird er erst recht komisch. III. Ist der Abgrund tatsächlich vorhanden und jemand meint, es sei nur ein Graben und schwebt ohne es zu wissen am Rande des Verhängnisses, so kann selbst dieser Vorfall komisch sein. IV. Erst wenn er wirklich hinabfällt und nun wirklich an der mißverstandenen Wirklichkeit leidet, löst sich das Komische auf und hat eine Möglichkeit zum Tragischen, wenn sich das Mißverständnis etwa schicksalsmäßig einordnen könnte[28]).

Schwebt Sancho über dem eingebildeten Abgrund, so liegt das Komische nicht in der plötzlichen Auflösung einer Erwartung in ein Nichts. Diese Definition würde erst zutreffen, wenn er sich etwa in den Abgrund stürzen wollte und nur in einen Graben fällt; in dem Augenblick wird das Komische „gleich Null“, hebt sich selbst auf in der augenblicklichen Korrigierug des Irrtums. Im ersten Fall aber wird das Komische „gleich Unendlich“. Nicht der bloße Irrtum ist lächerlich, die bloße Ungereimtheit, sondern lächerlich ist die bis ins Unendliche sich widersprechende Dauer des Zustandes. Die Wirklichkeit des Grabens steht im Widerspruch zu der eingebildeten Wirklichkeit des Abgrunds, die für Sancho aber derartig existent ist, daß er ihr gemäß handelt. Was aber Sancho im Sinne dieser eingebildeten Wirklichkeit tut, wird von der realen Wirklichkeit gleichsam „nicht angenommen“, insofern trifft es zu, das Komische zu bezeichnen als „ausgeschlagenes Opfer“. Die eingebildete Wirklichkeit kann sich nicht „im Leiden“ als berechtigt erweisen. Ob nun das Ko-

mische „gleich Null“ oder „gleich Unendlich“ ist, dürfte kein wesentlicher Unterschied sein, denn in dem Augenblick, wo wir Unendliches in zeitlicher Dauer sich irdisch vollziehen lassen, ist die Unendlichkeit in ihrem innersten Wesen verletzt. Rein logisch aber ist ja schon das sich selbst Widersprechende gleich Null oder gleich Unendlich. Würde Sancho also nun wirklich in einen Abgrund stürzen und an seiner eingebildeten Wirklichkeit leiden, dann hat diese eingebildete Wirklichkeit also für ihn selbst Berechtigung des Existierens, weil sie ein Opfer zu bringen imstande war. Fällt Sancho aber in der Einbildung des Abgrundes nur in den Graben, so kann die eingebildete Wirklichkeit sich nicht im Leiden als berechtigt erweisen und ihr „Opfer“ wird ausgeschlagen“.

5. Das Komische bietet sich an in der kuriosen Seinsverfassung und ist damit faßbar als Stimmung, die der Beschaffenheit des Gegenstandes zugrunde liegt.

Letzten Endes ist aber die Wirklichkeit und der ihr nicht gemäß handelnde Sancho für uns eine einmalige Seinsverfassung. Alles, was geschieht, ist unzweifelhaft wirklich; auch wenn Sancho irrt, ist dieser Irrtum für uns ein Stück Wirklichkeit genau so wie der stolpernde Mensch. Ist es nun diese Wirklichkeit, die uns zum Komischen zwingt? Oder sind wir selbst es, die diese Wirklichkeit erst „komisch“ auffassen? Selbstverständlich gibt es kein Komisches im Nicht-Ich allein, ebensowenig wie es kein Komisches gibt im „Ich“ allein, denn man ist in seiner innersten Ichheit nicht mit sich alleine komisch. „Ohne Frage,“ meint Dessoir, „ist das Komische eine eigenartige Stimmung, die der Beschaffenheit des Gegenstandes zugrunde liegt“[29]). Daß das Komische, wie Jean Paul erkennt, aber zugleich niemals im Objekte wohnt sondern im Subjekte, steht damit nicht im Widerspruch. Es ist zweifellos so, daß das Komische sich in der Beschaffenheit des Gegenstandes als eine gebrechliche Seinsverfassung anbietet, aber erst in unserer Subjektivität kontrastiert zu der ihr eigentlich angemessenen Idee der Erscheinung. Gemeint ist hier der komische Vorgang, der „im Recht“ ist, der tatsächlich existent ist. An der Wirklichkeitsfülle abnormer Daseinsverfassungen läßt sich nicht zweifeln.

Auf der anderen Seite hat das Komische seine Heimat in der Subjektivität und bietet sich gleichsam der Realität an, damit diese in ihrer Wirklichkeit gegenüber der eingebildeten kontrastiere. In diesem Falle ist das Komische, wie wir ge-

sehen hatten, „nicht im Recht", sondern lügt. Zwischen diesen beiden Erscheinungsformen des Komischen hatten wir schon unterschieden, und es soll fortan für diese Untersuchung jene Äußerung des Komischen, die „im Recht" ist, an deren Wirklichkeitsbezogenheit nicht zu zweifeln ist, als das Kuriose bezeichnet werden. Diese Bezeichnung des „Kuriosen" soll nicht in ihrem landläufigen Sinne gebraucht werden, sondern soll in der Anwendung in der ganzen Tiefe seiner Bedeutung, in seiner Bezogenheit auf die sich komisch anbietende Wirklichkeit, aufgefaßt werden.

Jene andere Sphäre des Komischen ist vor allem die Sphäre des Witzes. Als „Lüge" ist das Komische bildhaft in dar Phantasie aufweisbar, „denn jeder Erlebnisinhalt ist grundsätzlich erscheinungsfähig"[30]). Der Witz bedeutet nicht in seinem ganzen Umfange Wirklichkeit, sondern er macht sich daran, diese Wirklichkeit zu ändern, nur insofern ist also der Witz schöpferisch, als er Wirklichkeiten umformen kann in der Phantasie[31]). Der Witz ist also bewußtes Hervorrufen des Komischen. H. Steffens sagt über den Witz: „Wer die Verhältnisse, die ihn umgeben, scharf auffaßt, aber im Auffassen beherrscht, der ist witzig. Dieses Auffassen ist notwendig ein augenblickliches, es springt wie Minerva schon ausgebildet und geharnischt aus Jupiters Stirn hervor"[32]). Also irgend eine Seite eines Phänomens wird mit solcher Stärke und Absolutheit zum Ausdruck gebracht, wie es die Erfahrung der Wirklichkeit im Grunde gar nicht zeigt.

Trotzdem braucht in der Struktur eines Phänomens „die Höchststeigerung eines Zuges nichts Unproportioniertes zur Folge zu haben, sondern zeigt nur eben jene „Exaggerierung" in der Atmosphäre des Kunstwerks, ohne die, wie Goethe behauptet, Wirklichkeit selten erzählenswert sei"[33]). Das Kuriose ist in diesem Sinne auch eine „Exaggerierung" der Wirklichkeit, als eine eigenartige Stimmung, die der Beschaffenheit des Gegenstandes zugrunde liegt. So ist das „Kuriose" das „Komische in der Natur" als eine organische Verrenkung des Daseins. Hebbel hat sich spontan dagegen gewandt, das Komische „in der Natur" erkennen zu wollen, er müßte denn „an der Würde des Weltfundamentes zweifeln"[34]). Auch Kleist verzweifelt an der Würde des Weltfundamentes, aber erträgt existierend den Widersinn, so daß jenes, vor dem Hebbel verzweifeln würde, das eigentliche Pathos seines Lebens wird. Zwar gibt Hebbel zu, daß das echt Komische „wahr" ist, das heißt auf die Natur begründet, aber er kann sich in der Natur keine Gesetze und keine Bedingungen vorstellen, die das Komische hervorrufen könnten. In der Willkürlichkeit unserer

Subjektivität soll erst das „Pikante des Eindrucks beruhen, den das Komische auf uns macht". „Man möge daher das Komische hernehmen, wo man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren großen Verhältnissen", meint Hebbel.[34]) Bezeichnenderweise führt auch Hebbel gerade Goethes Äußerung über den Kohlhaas an. Goethe meint: Es gibt etwas Unschönes in der Natur, etwas Beängstigendes. Das Unschöne hat aber keine Berechtigung, in die hohe Dichtung aufgenommen zu werden. „Das zufällig Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine", heißt es in „Maximen und Reflektionen"[35]). Das alles sind Bezeugungen goetheschen Wesens, aus denen sich eine unmittelbare Ablehnung Kleistens erklären läßt, denn was für Goethe zeitweilig das „gemeine" bedeutete, wurde als Ausdruck der Gebrechlichkeit der Welt für Kleist zum Stoff seiner Dichtung. Jenes Unerforschliche und Widerspruchsvolle in den Erscheinungen der Welt läßt ein Lebensgefühl erwachsen, für das die Natur zu einem faunischen Gebilde wird. So schreibt Goethe in der späteren Erläuterung zu Toblers aphoristischem Aufsatz „Die Natur": „Ich möchte die Stufe damaliger Einsicht einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch nicht erreichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung zu einer Art Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zugrunde gedacht ist und (das) mag als Spiel, dem es bitter ernst ist, gar wohl gelten"[36]).

Damals, als jenes „Fragment" in das Tiefurter Journal geschrieben wurde, existierte auch Goethe noch „unmittelbarer". „Auch das Unnatürlichste war ihm Natur". In jenem Aufsatz ist jener Standpunkt gekennzeichnet, in dem für den unbedingt existierenden Menschen alle Gegenwart gleichsam „zum längsten Lauf ansetzt und zugleich alle Augenblicke am Ziel ist." Je tüchtiger also in diesem Sinne ein Mensch existiert, um so mehr muß er das „Komische in der Natur" erkennen. Für den alten Goethe hatte die Natur das „Unerforschliche, Unbedingte und Humoristische" verloren, das „sich selbst widersprechende Weltwesen" hatte nicht Platz mehr im geistdurchwalteten Kosmos der auf- und niedersteigenden Kräfte, darin die Materie sich vergeistigt und der Geist sich dem Lebendigen preisgibt. In den Farcen der vorweimarischen Zeit aber zeigt sich „die derbe Lust am Dasein und Sosein des Vorhandenen", die Sorge um die Vergänglichkeit ist verdrängt von der Schönheit des Augenblicks, der

sich als selbständig gegenüber dem All fühlt. So kann ihm als Urgrund aller Dinge „der große Welt-Eros als animalischer Faun“ lebendig werden[37]). Je mehr Goethe diesen unmittelbaren Ort der Genialität verläßt, um so notwendiger wird es für ihn, eine Gesamtanschauung der Welt zu haben. Die werdende Klarheit dieser Gesamtanschauung aber vertilgt durch die Erkenntnisse der „großen Triebräder der Natur“ das Komische aus ihren Erscheinungen. So gelingt es ihm philosophierend Herr der Ironie zu sein und „sein Dichterdasein in Kongruenz zu bringen mit seiner eigenen Wirklichkeit“[38]). Hierzu gehört jene „beherrschte Ironie“, deren Wirken im Vorwort zur Farbenlehre deutlich wird[39]). Aus diesem Gefühl beherrschter Ironie heraus kann Goethe tadelnd über die Vertreter der romantischen Richtung (Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano) sagen: „Kein Mensch will begreifen, daß die einzige und höchste Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei. Es ist keine Kunst, sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen“[40]). Dieses Lebensgefühl des alten Goethe wird darum niemals in der Berührung mit der Welt überall das Komische entdecken, wie Kleist. Aus demselben Grunde, da Goethe kein Verhältnis hat zum „komischen Vorfall“ in der Welt, (eben weil er kein Verhältnis zur absurden Unversöhnlichkeit der Daseinserscheinungen hat,) kann ihn auch der „rein tragische Fall“ nicht interessieren. Er schreibt an Zelter: „Was das Tragische betrifft, ist es ein kitzlicher Punkt. Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur konziliant ist; daher kann der rein tragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß und in dieser übrigens so platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor“[41]). Das Absurde ist aber für Kleist gerade dasjenige Phänomen, in dem ihm die Kuriosität des Weltzusammenhangs offenbar wird. Und zeitweilig mag jene Gewißheit der Widersinnigkeit alles Existierens das Weltwesen in seinem Innersten komisch erscheinen lassen. In einem solchen Augenblick schreibt Kleist den schon erwähnten Brief an Frau v. Haza, in dem es heißt, daß in der „Verzerrung der Welt etwas komisches liege“[42]).

Dieses „Komische in der Natur“ erkennt auch Kierkegaard. „Die Natur vertraut im Komischen dem, der ein Auge für sie hat, ihren ganzen Schmerz und ihre ganze Sorge an“. Aus diesem Grunde scheint der Begriff des Kuriosen für das Komische in der Natur als eine Seinsverfassung an der Grenze des Möglichen günstig zu sein. Zugleich ist das Wort „kurios“ unzweifelhaft mit dem lateinischen „cura“ = „Sorge“ ver-

wandt. So ist das Kuriose das widersinnig Existierende an der Grenze seiner selbst. Im Kuriosen hat die Natur Sorge um sich selbst, weil widersinnige Abnormität sie in Frage zu stellen droht. So ist das Komische, das sich wesentlich kennzeichnete durch die ständige Abwesenheit des Leidens, in der Wirklichkeitsbezogenheit des Kuriosen zuletzt wieder auf die Sorge gestoßen, zum mindesten auf die Sorge vor der Möglichkeit des Leidens an seiner eigenen Seinsverfassung. Insofern sind die kuriosen Zufälle die „Sorgenkinder des Daseins".

Damit jener von Heidegger geprägte Begriff der Sorge, der ein wesentlich Bestimmendes seiner Fundamentalontologie darstellt, nicht falsch verstanden sei, muß versucht werden, das Phänomen des Komischen, wie es uns im Kuriosen entgegentritt, im „Sein als Seiendes" zu begreifen. Weil diese Untersuchung sich nicht festlegen kann auf eine eindeutige philosophische Terminologie, da in den Zitaten bald „Natur" genannt wird, was sich an anderer Stelle als „Wirklichkeit", „Seinsverfassung" oder gar „Nicht-Ich" bezeichnet, sei im folgenden auseinandergesetzt, was eigentlich unter „Existenz" verstanden wird.

„Der Mensch ist ein Seiendes inmitten von Seiendem, so zwar, daß ihm dabei das Seiende, das er selbst ist, zumal immer schon offenbar geworden ist." Diese Seinsart des Menschen ist vergegenwärtigt in dem Worte: Existenz[43]). Aber innerhalb seiner Existenz das Seiende erkennend, das er selbst nicht ist und damit zugleich des Seienden, das er selbst ist, nicht mehr mächtig, ist er gleichsam ausgeliefert an das Sein. Existenz bedeutet somit das Ausgeliefert-sein an das Sein und stellt damit den innersten Grund seiner Endlichkeit dar. Durch die „Bedürftigkeit" (oder kleistisch: durch die „Gebrechlichkeit") des Daseins ist dafür gesorgt, daß überhaupt so etwas wie ein Dasein zustande kommt. Der Ausdruck dieser innersten Bedürftigkeit des Daseins ist die „Sorge". „Die Angst nimmt der Sorge von Grund aus die Harmlosigkeit einer kategorialen Struktur, sie gibt ihr die dem Grundexistential notwendige Schärfe und bestimmt so die Endlichkeit im Dasein nicht als vorhandene Eigenschaft, sondern als das ständige, obzwar meist verborgene Erzittern alles Existierenden"[43]).

Im Prinzip des Kuriosen ist das Sein als solches zwar „bedürftig" und „gebrechlich", aber es ist letzten Endes doch noch zum Dasein gekommen. Es ist sich gerade noch an der Grenze des Sinnlosen in gewissem Sinne mächtig geworden,

besitzt doch das Kuriose grundsätzlich konkrete Erscheinungsfähigkeit im Realen. Im komischen Phänomen überhaupt zeigt sich so die sich selbst nicht mächtige Angewiesenheit des Daseins auf das Seiende. Das Komische ist gleichsam die banalste Form dieser sich selbst nicht mächtigen Angewiesenheit des Daseins auf das Seiende, denn die „Bedürftigkeit" des Daseins wird geradezu Selbstzweck. Letzten Endes ist ja auch das Tragische der tiefste Ausdruck dieser innersten „Bedürftigkeit„ des Daseins und trägt im Leiden diese Bedürftigkeit durch alles Existierende. Das Komische, als das größte Sorgenkind alles Existierenden, entzieht sich in der Wendung zu seiner Selbstaufhebung jedem Einfluß aus dem Bereich der Sorge.

Es gibt aber nun eigentlich nichts Existierend-komisches, Komisches in der konkreten Zeitlichkeit des Seins. Die eigentümliche Anlage in der Beschaffenheit des Seins zum Komischen ist das Kuriose, das sich existierend neutral verhält und jederzeit die Möglichkeit zum Tragischen hat. Das Kuriose ist oft auch eine Erscheinungsform der Wirklichkeit, über die man sich mehr wundert, als daß man über sie lacht, denn das Kuriose ist ja schon konkret geworden und hat den Sündenfall des Existierens gleichsam schon hinter sich. Das Komische ohne Wirklichkeitsbezogenheit hat diesen Sündenfall des Existierens gar nicht erst mitgemacht. Hier mag sich schon zeigen, daß etwa das, was wir als „das Komische bei Kleist" kennzeichnen wollen, von ähnlicher Prägung ist wie das hier erhellte Kuriose. Man kann eben mit dem Recht, mit dem man Komisches bei Kleist feststellen will, in jeder dichterischen Bezeugung Kleistens Tragisches feststellen. Aber er nimmt das Komische so ernst wie das Tragische. Zwar hat es den Anschein, als ob das spezifisch Kuriose, das sich bei Kleist mehr tragisch zu gebärden scheint als komisch, in der reinen Form seines Auftretens eine Region sei, in die der Dichter sich flüchtet, wenn das Tragische zu unerträglich wird. Aber letzten Endes gleitet im Kuriosen der unerträgliche Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, von So-sein und Seinsollen, niemals ins unwichtige, vom Tragischen aufatmend, über. In dem Augenblick der nüchternen Kuriosität, wie sie vor allem uns in den Kleistischen Anekdoten entgegentritt, zeigt sich vielmehr das nackte Fundament einer typisch kleistisch empfundenen Wirklichkeitsverfassung.

Daß das Komische in der Form des Kuriosen dem menschlichen Erkennen gleichsam von sich aus „begegnet", also nicht allein im Ermessen der innersten Subjektivität liegt und

auch mehr darstellt als eine reine Beziehung vom Ich zum Nicht-Ich, das liegt schon in der Fragwürdigkeit des Erkennens überhaupt. Gewiß ist unser menschliches Erkennen vor allem ein Anschauen, aber nicht ein reines Anschauen, da es sich ja zugleich des Denkens bedienen muß. Sofern dieses Erkennen also als urteilendes Bestimmen auf Anschauung angewiesen ist, einigt es sich im Dienste des Erkennens mit der Anschauung selbst. Im Komischen tritt ein Mißverhältnis zwischen beiden ein. Ist damit für das Komische die Beziehung von Schauendem und Angeschautem bestimmend, so ist doch noch hinzuzufügen, daß es kein Erkennen und Anschauen gibt, das sich nicht irgendwie von sich aus zum Seienden schlechthin verhalten müßte. Aber endliches Erkennen vermag sich nur dann zu Seiendem zu verhalten, wenn dieses ihm gleichsam aus der Sphäre des Nicht-Ich begegnen kann. Um überhaupt begegnen zu können, muß es schon eine besondere Seinsverfassung mitbringen. So ist auch das Komische eine derart dem Anschauenden entgegengebrachte Seinsverfassung, die innerhalb einer menschlichen Existenz, die sich zum Dasein in irgend einer Beziehung verhalten will, existiert als Kurioses. Solange es also Kurioses bleibt und nicht dem Ablauf des Zeitlichen, des Leidens und der Sorge erliegt, erfaßt der Existierende in ihm gleichsam das Existierende an der Grenze seiner selbst.

Insofern also ist das Kuriose eine eigenartige Seinsverfassung, die der Beschaffenheit des Existierens zugrunde liegt.

Unser Wille kann sich zum Leiden, ja zum Tragischen entscheiden, aber wir können uns nicht willensmäßig überlegen, ob wir etwas komisch auffassen wollen. Wenn wir eine Äußerung der Natur oder eine besondere Seinsverfassung lächerlich finden, so doch nur, weil wir durch spontane Assoziation mit Ähnlichem einen Widerspruch auffinden. So sehr also das Komische auf unsere metaphysische Bezogenheit anspielt und uns, je intensiver wir existieren im Konkreten, um so eher entgegentritt im Irrationalen des Seins, so sehr ist damit zugleich auch die Gebrechlichkeit unserer Erkenntnis überhaupt wiederum gekennzeichnet. In dem Augenblick, wo wir etwas Kurioses in der Natur auffassen, zeigt sich doch die Gebrechlichkeit unserer Anschauungsvermögens darin, daß wir nicht fähig sind, den Vorgang in seiner reinen Objektivation zu betrachten. Denn im Grunde geht im Kuriosen alles mit rechten Dingen zu. Aber wir haben von vornherein eine Idee von der ihr selbst gemäßen Art einer Daseinsäußerung. Eine ihrer gemäßen Art inkonse-

quente Äußerungsweise scheint uns komisch. Das Kuriose, das diese Daseinsverfassung mitbringt, ist also zuletzt immer noch in sich logisch und ist in dem Sinne tatsächlich gesetzlos, wie es natürlich ist[44]).

Abschnitt II.

I. Kleist und die Ästhetik.

1. Der „komische" Kleist.

Seine Äußerungen über das Komische.

Heinrich von Kleist ist kein Dichter des Komischen. Er ist weder ironisch noch humoristisch in der innersten Sphäre seines Wesens. In seinen Lustspielen ist er weder aristophanisch noch shakespearisierend. Seine Beziehung zum Komischen ist in einem Maße kleistisch, daß es wichtig scheint, jenes „kleistische" als eine Haltung zu kennzeichnen, die selbständig ihren Platz behaupten kann gegenüber dem klassischen Humor und der romantischen Ironie. Kleist ist insofern nur ein Dichter des Komischen, als er ein Meister des Ungeheuerlichen und Kuriosen ist. Es wirft ein besonderes Licht auf die kleistische Existenz, wenn aufgewiesen werden kann, warum er kein Verhältnis zur romantischen Ironie und zum eigentlichen Humor finden konnte. Daß Kleist „ein Dichter des Tragischen" sei, scheint sein Lebensgefühl noch keiner besonderen Stimmungssphäre zuzuführen, denn das Tragische ist eine Maxime von derartig umfassender Allgemeinheit, daß damit noch nicht eine Haltung gekennzeichnet wird, die in typischer Weise auf Erscheinungen der Wirklichkeit reagiert.

Es soll darum auch vorerst die simple Feststellung des komischen „Falles" im „Zerbrochenen Krug" und im „Amphitryon" genügen. Die Interpretation der komischen Mittel, wie sie etwa in den Lustspielen angewandt werden, wäre die Aufgabe einer stilistischen Untersuchung.

Kleists Leben ist von vielen komischen Widersprüchen erfüllt, und zuweilen scheint es so, als hätte die romantische Ironie, der er in jeder Beziehung fremd war, an ihm selbst ihre Wirkung erproben wollen. In Wielands Rokokoidyll vollendet er den „Guiskard", sieben Kilometer von Weimar entfernt, fühlt er nicht das drängende Bedürfnis, Schiller und Goethe zu begegnen. Sein „Kätchen von Heilbronn" wird ausgerechnet in Wien gespielt zur Hochzeit des von ihm am tiefsten gehaßten Mannes, zur Hochzeit Napoleons mit Marie

Luise. Seine Braut wird endlich die Frau eines Mannes, dem in Königsberg die äußere Nachfolge Kants bestimmt ist, während Kleist durch das Erlebnis der Kantischen Philosophie seine Existenz auf das erschütterndste gefährdet sieht. Diese Äußerlichkeiten, die absurde Äußerung seiner Existenz überhaupt, die mit dem Selbstmord endete, haben jenes landläufige Kleistbild zur Folge gehabt, in dem Kleist als das dämonisch verzerrte Genie erscheint. Das Paradoxe aber und die Gewalt eines „verzweifelten Lebens" sind zuletzt Ausdruck eines unmittelbaren Existierens, das sich selber so gewiß ist, daß der dämonisch gewordene Zufall ihm nichts mehr anzuhaben vermag. Goethe glaubt in der schmerzlichsten Wertherstimmung dem Selbstmord nahe zu sein, und es rettet ihn die Überzeugung, daß nur eine Selbstentleibung nachahmungswürdig sei, wie die Kaiser Othos, der zum Besten des Reiches nach heiterem Nachtmahl mit seinen Freunden aus der Welt scheidet. Was Goethe nicht fertig gebracht hätte gleichsam mit Heiterkeit auszuführen, durfte Kleist in seiner letzten Stunde gelingen. Die letzten Briefe Kleists an Marie v. Kleist und der letzte Brief an seine Schwester Ulrike bezeugen, daß dieser selbstgewählte Tod in unaussprechlicher Heiterkeit sich vollzog[2]). So endet nicht der Verzweifelte, sondern der sich feierlich mit der Ewigkeit Versöhnende. Aus diesem Erlebnis des Todes und der sich darin offenbarenden Unbeirrbarkeit seiner Existenz rückt auch die Betrachtung seines unruhvollen und oft so paradoxen Lebens auf eine neue und einmalige Ebene. Was in diesem Leben in der Übersteigerung unfreiwillig komisch wurde, ist nicht von Wichtigkeit, auch jenes unfreiwillig Komische in seinen Dichtungen sei hier nicht betrachtet, obwohl diese Untersuchung etwa in den „Schroffensteinern" nicht unberechtigt wäre. Auch Goethe meint[3]), daß die „Penthesilea" zuweilen an das „Hochkomische" rühre, wenn etwa die Amazone mit e i n e r Brust auf der Bühne erscheine und versichere, daß in der zweiten, noch übrig gebliebenen Hälfte das doppelte Gefühl sich berge.

Kleist selber mag vielen als ein düsterer Charakter erschienen sein. Diese Gemeinvorstellung hat sich wohl gebildet auf Grund seines scheinbar so unseligen Todes. So entstand das Bild des „unglücklichen Kleist", das ja in gewisser Beziehung vollauf berechtigt ist. Immerhin aber war Kleist soweit ein Mensch wie alle anderen, als er Niedergeschlagenheit und Heiterkeit empfunden haben mag nach der Laune des Augenblicks. Und trotzdem waren seine heiteren und traurigen Stimmungen nicht so sehr launisch, nahm er das Leben doch zu ernst, als daß er sich in Stimmungen über

das Dasein hinweggetäuscht hätte. Hatte er doch überhaupt die Neigung, bei aller Leidenschaftlichkeit jedes Ding mit einer fast pedantischen, ja inbrünstigen Ernsthaftigkeit zu betrachten und zu behandeln.

Das alles schließt nicht aus, daß er im persönlichen Verkehr sich witzig und ironisch gebärden konnte. Durchweg sind Witz und Ironie überhaupt ein Element einer geistigen und gesellschaftlichen Umgangs- und Unterhaltungsform und brauchen nicht immer Ausdruck innersten Wesens zu sein. Immerhin mag das skurrile, das zeitweilig grimmige und scharfe eine spezifisch kleistische Art der witzigen Äußerung gewesen sein, wenn auch Schärfe und Grimmigkeit aus bittersten Lebensnöten entsprangen, das Skurrile dagegen sicher eine Äußerung seines innersten Wesens war. Jedenfalls aber war Kleist nicht in jedem Augenblick seines Lebens der „Düster-Leidenschaftliche". Man vergegenwärtige sich nur, wie etwa der „Zerbrochene Krug" entstand. In Zschokkes Junggesellenbude sitzend, eingehüllt in Knasterpfeifendampf, wurde die lustige Wette beschlossen, wer die schönste Deutung des Stiches „la crûche cassée" geben könne. Dieser Stich hing ihnen zu Häupten und hatte zu mancherlei Deutung Anlaß gegeben. Immerhin ist es nicht unwichtig, daß man Kleist überhaupt ein komisches Talent damals absprechen wollte. Pfuel, der diesen Zweifel gehegt hatte, erzählt, daß Kleist darauf, um seine Meinung zu widerlegen, ihm drei Szenen frisch aus der Feder diktierte. Das waren drei Szenen aus dem „Zerbrochenen Krug", die sich im Laufe der Zeit in seiner Phantasie schon ausgestaltet hatten. Wollte damit Kleist also überhaupt seine Fähigkeit auch für das komische Fach beweisen, so läuft das dichterische Unternehmen, mag es auch noch so vollendet sein, letzten Endes doch immer noch auf eine Gewaltprobe zum Komischen aus, wie der erste Wurf der „Schroffensteiner" mit gutem Recht eine Gewaltprobe des tragischen Genies sein mochte.

Kleist hat gelacht wie jeder Mensch, der dabei auch sein gut Teil Unglück mit herum trägt. So erzählt uns Zolling[4]), daß Kleist mit dem jungen Wieland in heiterster Laune in Bern die Schildwache vor dem Stadthause lächerlich gemacht habe. Vor allem war hier wohl der junge Wieland beteiligt, und die neue schweizer Regierung, die sich verspottet glaubte, verwies sie des Landes. Auch in Kleists Briefen zeigt sich zuweilen der heiterste Ton. Es soll damit nicht gesagt sein, daß Kleist ein lustiger Mensch war, aber es soll auf der anderen Seite nicht das Bild cholerischer Düsterheit überwiegen. Wichtig bleibt, daß zuletzt Kleist auch seine Lustigkeit zu

ernst nahm, als daß sie in jedem Sinne eine heitere Lustigkeit war.

Allein, alle Betrachtungen der lustigen, ironischen, satirischen und humoristischen Äußerungen Kleists bleiben noch auf der Oberfläche, da sie nicht im mindesten ausdrücken können, was die Kleistische Existenz nun komisch berührt.

Eine merkwürdige Verfassung der Umwelt mag Kleist komisch berühren; es ist aber noch sehr die Frage, ob sich diese merkwürdige Verfassung der Umwelt in der dichterischen Gestaltung auch immer gleich komisch darstellt. Trotzdem aber ist es uns wichtig zu wissen, was die kleistische Existenz komisch berührt. Denn gerade darin zeigt sich weit eher die individuelle Verfassung einer Existenz als in der Untersuchung der komischen Mittel. Wollte man von letzterem ausgehen, wäre man gezwungen, jene „Anekdote aus dem letzten Kriege" in den Mittelpunkt der Untersuchung zu rücken, denn diese Anekdote erscheint Kleist selbst als „der ungeheuerste Witz, der vielleicht, so lange die Erde besteht, über Menschenlippen gekommen ist"[5]). Jener „Witz" ist natürlich in jeder Beziehung „kleistisch", da er die typische Haltung zum Derben und zugleich Drastisch-Geistreichen bezeugt. Allein, das Beispiel sagt doch zu wenig, um von hier aus das ganze Problem der Kleistischen Komik aufrollen zu können.

Theoretische Äußerungen Kleists über das Komische finden sich nur an zwei Stellen: In einem Brief an Wilhelmine und im „Marionettentheater". Im „Marionettentheater" spricht Kleist von einem Jüngling, der seine Grazie vor dem Spiegel verliert. Seine Bemühungen, im Spiegelbild die lockenden Reize des Unmittelbaren wieder hervorzurufen sind in jedem Falle komisch. Kleist spricht hier einmal von einem „komischen Element"[6]). Zuletzt geraten ja alle Kleistischen Gestalten in diesen Zustand „verlorenenr Grazie", in dem Augenblick wenigstens, wo ihr unmittelbares Gefühl sich verwirrt. In dem Augenblick aber liegt in ihrer Haltung zur Welt etwas Komisches. Auch dieser Gesichtspunkt scheint es zu rechtfertigen, eine Untersuchung des Komischen gerade am Phänomen „Kleist" zu wagen. In diesem Fall kann man die Komik sogar bezeichnen als das „ausgeschlagene Opfer", denn in den Bemühungen des Jünglings um seine verlorene Unmittelbarkeit erweist sich die konkrete Wirklichkeit überlegen. Die Wirklichkeit, um die sich der Jüngling vor dem Spiegel bemüht, kommt nicht zustande, sie ist nicht einmal mächtig genug, den Jüngling an sich „leiden" zu lassen. Für Kleist muß darum dieses „Element des Komischen" ein Element des Existierens überhaupt sein, denn letzten Endes sind

wir alle durch den Sündenfall der verlorenen Grazie komisch. „Und wir müßten wiederum vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen", das heißt: um auch dieses Element des Komischen zu überwinden. Es zeigt sich auch hier wieder einmal, daß das Prinzip des Komischen überhaupt zugleich ein Prinzip des Sündenfalles ist und damit ein Prinzip der Welt, die auf den Sündenfall ausgerichtet ist.

2. Kant.

Diese Stelle im „Marionettentheater" ist für unsere Untersuchung wichtiger als die Frage, ob Kleists Anschauungen über das Komische mit Kants „Kritik der Urteilskraft" (1790) in Übereinstimmung zu bringen sind. Zum mindesten hat die kantische Formulierung des Komischen für die Ästhetik Kleists nicht dasselbe „segensreiche Unheil" angerichtet wie die „Kritik der reinen Vernunft" für Kleists Ansichten über das Erkenntnisvermögen. Ja, man möchte annehmen, daß ein Dichter noch niemals von einer fremden Ästhetik „erschüttert" worden ist. Es liegt in der Fragwürdigkeit der Ästhetik überhaupt, daß sie weder erschüttern noch wesentlich bestimmen kann. Eher läßt sich ein Dichter durch seine eigene Ästhetik beengen und beeinflussen. Kleist zum mindesten war durch das eigentliche „Kanterlebnis" in eine geistige Situation versetzt worden, die zuletzt in jedem Sinne „unkantisch" war und auch niemals die Möglichkeit bot, die Kantische Ästhetik mit sich in Einklang zu bringen. Es ist eigentlich gleichgültig, ob Kleist die „Kritik der Urteilskraft" kannte. Jedenfalls war durch den ersten Teil der kritischen Trilogie Kleist der Boden entzogen worden, um den letzten Teil der Trilogie verstehen zu können. können.

Der kantische Begriff der Schönheit ist gebildet nach dem für Kleist nicht mehr faßbaren Begriff der „Zweckmäßigkeit". Der kantische Begriff der „Zweckmäßigkeit" war für Kleist schon darum unverständlich, weil er als Ausdruck der Natur ein transzendentales Prinzip darstellte. Die mannigfaltigen Möglichkeiten empirischer Gesetze in der Natur können für Kant nicht a priori erkannt werden und bieten sich dar als Zufälligkeiten. In diesem Raum nun, in dem Kant Zufall und Gesetz der Natur diskutiert, liegen für uns die eigentlichen Wurzeln des Komischen. Kant erklärt das Komische auf einer anderen Ebene und findet dort, wo sich für uns eben auch das Komische fand, eine Definition des „Schönen": „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie

ohne Vorstellung des Zweckes an ihm wahrgenommen wird“[7]). (Eine Definition übrigens, die in ihrer Ausdrucksweise der Heydenreichschen Definition des Komischen ähnelt (vgl. S. 00). Kant sucht das Komische dagegen auf einer Ebene, wo er nur noch die Wirkungen, nicht mehr die Ursachen des Komischen findet. Das ist schon im ersten Teil der Arbeit angedeutet worden. Hier mag nun der Kantische Wortlaut folgen: „Es muß in allem, was ein lebhaftes und erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen haben kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreut doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einfluß der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?) sondern lediglich dadurch, daß sie als bloßes Spiel der Vorstellungen ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringen“[8]).

Einflüsse von Vorstellungen auf Körperliches und Wechselwirkungen des Gemütes bezeichnen gleichsam einen psychologischen Apparat, der „im Gange“ ist, wir wissen aber immer noch nicht, warum er „in Gang“ gebracht worden ist. Ursache ist „der Widersinn“, aber warum sollte er nicht tragische Wirkung haben? Das Lachen ist erklärt aus dem Drang der Lebenskräfte, die wieder ins Gleichgewicht kommen wollen. Das eigentliche komische Phänomen bleibt ein Rätsel.

3. Heydenreich.

In einem Brief an Wilhelmine[9]) beschäftigt sich Kleist mit der Frage: Was ist komisch? Man sollte meinen, diese Briefstelle sei für diese Untersuchung von großer Wichtigkeit, da Kleist hier doch einmal eindeutig erklärt, was er für komisch hält. Allein, es zeigt sich, daß er nur halb spielerisch allgemein übliche Schulweisheit über das Komische anführt. (Schließlich soll ja auch in diesen lehrhaften Briefen Wilhelminens Geist „geschult“ und nicht „überanstrengt“ werden.) Da heißt es also:

„Was ist lächerlich? Im Mondschein über den Schatten eines Laternenpfahles zu springen, in der Meinung, es sei ein Graben; die ersten Versuche eines Knaben, zu gehen (aber auf weichem Grase); ein ungeschickter Landjunker, der aus Liebe tanzt.“ Diese Beispiele mögen Allgemeingut der

Ästhetik gewesen sein und brauchen nicht in jedem Augenblick Ausgeburt einer typischen, kleistischen Phantasie sein. Immerhin erinnert das Beispiel vom Laternenpfahl, dessen Schatten als Graben angesehen wird, stark an Jean Pauls Beispiel vom Sancho über dem eingebildeten Graben. In beiden Fällen fordert die Wirklichkeit ein sinnloses Handeln heraus, das für den dritten unmittelbar komisch ist. Der Brief ist vier Jahre, bevor Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik" erschien, geschrieben worden und enthält neben der kurzen Kennzeichnung des Lächerlichen ähnliche Bestimmung des „Lieblichen", „Erhebenden", „Furchtbaren" usw.

Bezeichnend ist für das Beispiel des Kindes, das zu gehen versucht, der Zusatz „aber auf weichem Grase". Dieser Zusatz ist gemacht, daß nicht die Möglichkeit eines Schadens eintrete. Die „unschädliche Wirkung" des Lächerlichen wird in der damaligen, besonders von Kant beeinflußten Ästhetik oft zu einer wesentlichen Bestimmung des Komischen. Ist diese „unschädliche Wirkung" des Lächerlichen schon wegweisend für die Bestimmung, daß es dem komischen Phänomen versagt sei, an der Wirklichkeit zu leiden, so unterscheidet sich doch der erste Begriff von dem letzteren vor allem durch seine sittliche Haltung. Die Möglichkeit liegt nahe, daß Kleist die zeitgemäße Ästhetik in Heydenreichs Schrift über „Die Grundsätze einer Kritik des Lächerlichen" entgegengetreten ist[10]). Heydenreichs Person lag durchaus im engeren Lebensbereich Kleists, zeitlich wie räumlich; er wirkte in Leipzig und starb 1801. Eine persönliche Bekanntschaft ist darum wohl kaum möglich, aber man kann Kleist während seines Dresdener Aufenthaltes auf ihn aufmerksam gemacht haben. Ferner stimmen aber auch die in jenem Brief von 1800 erwähnten Beispiele des Lächerlichen durchaus überein mit den Forderungen, die Heydenreich für das Komische aufstellt. Auch Heydenreich hebt vor allem hervor, daß das reine Gefühl des Komischen gefährdet sei, wenn jemand im Komischen Schaden erleide. Der Mensch begehre im Komischen nur Vergnügen innerhalb der Grenzen des sittlich Erlaubten. Das Beispiel vom Laternenpfahl und seinem Schatten finden wir bestimmt durch Heydenreichs Satz: „Nichts ist lächerlicher als die größte Zwecklosigkeit in der Form vollendeter Zweckmäßigkeit". Kleist wird, selbst wenn Heydenreichs Schrift einen Eindruck in ihm hinterlassen hätte, seine Haltung zum Komischen, soweit sie eine Äußerung seines Existenzgefühls war, nicht im geringsten darum verändert haben. Die Frage ist nur, wie weit Heydenreichs Schrift dem Komischen bei Kleist entspricht, wie weit Kleist der Atmo-

sphäre der Zeit, die sich in der theoretischen Festlegung der Ästhetik ausdrückt, in seiner Haltung zum Komischen entgegenkommt.

Heydenreichs Untersuchungen über das Lächerliche sind allzu schnell mit dem Urteil abgetan worden, er habe den kantischen Formalismus in der Ästhetik mit dem Prinzip der Empfindsamkeit in Verbindung bringen wollen. Auch vom schiller-goetheschen Xenienhagel blieb er nicht verschont. Aber neben aller Beziehung auf Kant und der Auswertung der üblichen Ergebnisse hat doch Heydenreich zum mindesten zuweilen ganz persönliche Einfälle, so sagt er z. B., daß es Menschen gäbe, die im Lächerlichen „rhapsodisch" wären und solche, die darin sich „systematisch" betätigten[11]). Heydenreich liebte das Paradox in der Unterhaltung, ebenfalls war sein Hang zum Physiognomischen[12]) einer Bestimmung des Komischen günstig. Man nannte ihn selbst die „stets spähende Empfindung", und damit ist zugleich auch die Methode gekennzeichnet, mit der er das Komische aufzufassen gedenkt.

Die Neigung zum Paradoxen wird Heydenreich mit den Romatikern, vor allem mit Fr. Schlegel, verbunden haben. Das Kleistisch-Paradoxe unterscheidet sich von der romantisch-ästhetisch aufgefaßten Paradoxe, in der wohl gar eine ironische Dialektik entspringen konnte. Im Kleistisch-Paradoxen ist jedesmal der ganze Widersinn der Wirklichkeit gegenwärtig als ein fast Konkretes und löst sich nicht auf.

Nach Heydenreich also ist das Komische etwas Widersinniges, etwas Zweck- und Verhältniswidriges. Die größte Zwecklosigkeit in der Form vollendeter Zweckmäßigkeit ist ihm das Lächerlichste. Das dabei entspringende Gefühl ist jedesmal ein angenehmes. Allein, der Begriff des Lächerlichen ist bezeichnet durch einen ethischen Begriff der Freiheit. Naturgewollte, also gleichsam unfreie Erscheinungen sind für ihn nicht komisch. Wenn sie einem trotzdem lächerlich vorkommen, so nur, weil es so scheint, als habe sich etwas in Freiheit vollzogen. Lacht man über Unfreiwillig-Komisches, so lacht man eben nur zu Anfang, solange die Illusion der Freiheit währt. Dagegen ist einzuwenden: ob das Komische in wirklicher Freiheit hervorgebracht oder in der Illusion der Freiheit aufgefaßt wird, so oder so ist unzweifelhaft das komische Phänomen erscheinungsfähig geworden, und gelacht wird in jedem Fall. Sobald das Lächerliche böse wird, fährt Heydenreich in seiner Untersuchung fort, stört die Sittlichkeit die Lust am Komischen. Das Vergnügen an der Ungereimtheit bewegt sich also nur innerhalb der Grenzen des Erlaubten. Nach

den Grundsätzen der Vernunft soll sich diese in ihrer Art eigene Lust am Komischen rechtfertigen. So wird die Theorie „eines ganz seltsamen Wohlgefallens an einer sinnlich ausgedrückten Ungereimtheit" aufgestellt. Der Grund des Vergnügens am Komischen wird zugleich mit Hobbes, der sich in seiner Einleitung des Staatsrechtes darüber äußert, gesehen im Gefühl der „Überlegenheit". Aus dem Vergnügen sittlich besser zu sein, entspringt die Lust am Komischen nicht, sondern sie ist bestimmt durch das Gefühl der „Selbstständigkeit", also der Freiheit, die einem die Gabe vermittelt, einen Mitmenschen im Lächerlichen zu durchdringen. Das Wesentlichste aber ist die Erkenntnis, daß vor allem das Komische „optisch" sei. Diese Feststellung, begünstigt durch Heydenreichs Hang zum Physiognomischen, mußte einem Denken entspringen, das vor allem ein „spähendes Empfinden" war. Das Komische ist niemals im reinen Sinne akustisch, denn das Komische besteht im Widersprechen der in jedem Augenblick zugleich gegenwärtigen Teile, die es ausmachen. Im Akustischen, einer mehr zeitlichen als räumlichen Sphäre, gibt es im Grunde nur ein Nacheinander und eben darum auch nichts im wesentlichen „Punktuelles". Insofern ist das Komische tatsächlich mehr räumlich, und man könnte in der Analogie zu der Feststellung kommen, daß dagegen das Tragische mehr zeitlich sei.

Insofern ist also das Komische optisch und der Sinnenwelt verpflichtet. „Bei allem wahr Komischen," meint Heydenreich, „treffen wir zunächst auf ein Äußeres, welches uns an und für sich anzieht und unsere Beobachtung reizt." So ist auch bei Heydenreich die Vorstellung lebendig, daß die Kraft im Hervorbringen des Komischen im Menschen in der innersten Subjektivität ruht, daß aber die Anlage zum Komischen in der besonderen Artung eines Seinsgefüges sich uns anbietet.

Heydenreich unterscheidet ferner fünf Äußerungen des Komischen: den Kontrast, den Witz, die Auflösung einer Erwartung in „nichts", das kaum Mögliche und doch Wirkliche und das Possierliche in der Naivität. Die vierte Bestimmung des Komischen als das „kaum Mögliche und doch Wirkliche" wäre eine Bezeichnung des Kuriosen, die durchaus auf Kleist zutreffen würde.

4. Solger.

Im Anschluß an Heydenreich sei auch Solger erwähnt, dessen „romantische Ironie" sich in einer eigenen Dialektik aussprach. Es wird damit zugleich Kleists Stellung zur iro-

nischen Dialektik der Romantik und zur Ironie überhaupt angedeutet werden. Kleist selbst hat den eigentlich wirkenden Solger nicht mehr erlebt. 1810 las Solger zum ersten Mal in Frankfurt a. O. Ästhetik, 1811 wurde er Professor der Philosophie in Berlin. 1815 erschien der „Erwin". Solger scheint sich mit Kleist überhaupt erst 1817 beschäftigt zu haben und Tieck wird die Anregung dazu gegeben haben. Was Solger an Kleist anzieht, ist das „erschütternde Eindringen in das Innerste des Gefühls"[13]). Dem eigentlichen Schicksalsbegriff Kleists muß Solger skeptisch gegenüberstehen. Was für Kleist Grenzfälle menschlichen Existierens bedeuten, das sind für Solger „gesuchte Situationen und Effekte". Die Erzählung hält Solger für Kleists eigenstes Fach und erkennt, daß sich die dramatische Spannung der Erzählungen ganz aus der „Begebenheit" entwickelt. Eingehender äußert er sich über den „Prinzen von Homburg": „Am meisten ist die Heiterkeit zu bewundern, die im ganzen Stücke vorherrscht. Sie rührt besonders daher, daß alles in seinem wirklichen, gegenwärtigen Leben aufgefaßt, nichts idealisiert oder mit leeren Redensarten aufstolziert ist"[13]).

Es ist für diese Untersuchung nicht wichtig, ob der „Prinz von Homburg" nicht eigentlich ein Lustspiel sei. Die kleistische Komödie unterscheidet sich in ihrer innersten Struktur nicht so sehr von der Tragödie, daß sich aus einer Wesensunterscheidung von Komödie und Tragödie wichtige Aufschlüsse ergeben würden. Der „Prinz von Homburg" ist beseelt von einer überirdischen Heiterkeit im Angesicht des Todes. Daß er nun leben bleibt, ist nicht einmal so wesentlich und nichts als ein gütiges Geschenk der Ewigkeit. Dagegen zeigt der „Amphitryon" alle Anlage zum Tragischen, da die eigentliche komische Situation, in der Alkmene sich real befindet, durch die Tiefe und Reinheit ihres Gefühls sich beinahe veredelt zum Tragischen, beinahe tritt hier der Fall ein, daß Alkmene am Komischen leidet. Diese Wendung zum Tragischen aber erklärt sich naturgemäß aus der Verlegung des dramatischen Schwerpunktes, aus der eigentlich komischen Begebenheit in das innerste Gefühl Alkmenes. Selbst der „Zerbrochene Krug" ist im Hinblick auf Adam eine komische Tragödie. Überhaupt wird jene Forderung der reinen Tragödie und der reinen Komödie, gerade wenn man diese Begriffe in der kleistischen Dramatik bestimmen will, zu einem dialektischen Wassertreten führen.

Solgers „ironische Dialektik"[14]) ist nun auch für den Begriff des Komischen aufschlußreich. „Das Schöne" ist für Solger die Einheit des Wesens mit der Erscheinung, wenn

diese Erscheinung zur Wahrnehmung kommt. Da die Schönheit sich ganz in der Erscheinung erschöpfen muß, mit der ganzen Kraft ihrer Idee, mit ihrer Begrenztheit, Besonderheit und Gegenwärtigkeit, ist sie auch nur zu fassen im Vergehen. Das Erhabene dagegen ist der dynamische Übergang der Idee in die Wirklichkeit. Insofern ist das Erhabene ein „Werden", das Schöne ein „Vergehen", denn in der Schönheit verlieren wir uns ganz an die Gegenwärtigkeit der Erscheinung und der damit gegebenen Auflösung der Erscheinung. Schönheit und Erhabenheit sind damit gekennzeichnet durch „Richtungsunterschiede". „Richtungsunterschiede" sind es nun auch, die Tragisches und Komisches bestimmen. Tragisches wie Komisches wird betrachtet in fortwährender Beziehung zum Absoluten, denn es gibt für Solger nichts, das nicht irgendwie Beziehung zum Absoluten hätte.

Im Tragischen zeigt sich für Solger die Idee erst im höchsten Sinne wirklich, da die Unendlichkeit ihre eigene Zeitlichkeit nun tatsächlich verschlingen kann. Das Komische ist dann natürlich bestimmt durch die Idee, die in ihrer eigenen Zeitlichkeit ihre Unendlichkeit verschlingt. Insofern wäre das Tragische in solgerschem Sinne symbolisch, das Komische allegorisch, denn für Solger zeigt sich im „Symbolischen" die Idee als Wirklichkeit, im „Allegorischen" die Wirklichkeit als Idee. Das Wechselspiel von Allegorie und Symbol ist die Grundrichtung seiner dialektischen Ironie. Die Ironie ist für Solger die Bejahung der Idee im Unendlichen trotz der Vergänglichkeit ihrer Erscheinung. Diese Ironie will nicht mehr negativ sein, sondern ist sogar fähig, noch das Element der „Begeisterung" in sich aufzunehmen. Für Hegel noch ist die Ironie eine „List der Vernunft". Es würde zu weit führen, auf Solgers Polemik gegen die hegelsche Dialektik einzugehen. Gesagt werden muß nur, daß Solgers ironische Dialektik tatsächlich das „Nichts", das noch irgendwie vor dem ersten denkbaren Positiven liegt, realisiert[15]). Man darf darum bei Solger von einem metaphysischen Realismus sprechen. Durch diesen metaphysischen Realismus wird die Einheit der Vernunft gewahrt durch die Erkenntnis, daß das erscheinend Reale eine dialektisch negative Offenbarung des Absoluten sei, des einzig und ewig Seienden. Auch für Kleist ist die Negativität der Wirklichkeit, die sich darstellt in der Gebrechlichkeit und im Widersinn aller irdischen Einrichtungen, eine Offenbarung des Absoluten, aber letzten Endes keine dialektische Offenbarung ironischer Auflösung, sondern eine konkrete Offenbarung des Unfaßbaren.

Für Kleist ist das Absolute derartig konkret, daß es schon in der Wirklichkeit selbst enthalten, nur Kraft des innersten Gefühls geglaubt werden kann. Es ist damit auch gar kein Spielraum zwischen Wirklichkeit und absoluter Idee meßbar, der eine Dialektik ermöglicht und ein ironisches Reflektieren erlaubt.

Kleist existiert zu intensiv, um überhaupt in einer humoristischen Sphäre der Gefahr der lyrischen Laune zu erliegen. Auch die Gestalten in den Dramen „existieren" zu sehr, um „diskutieren" zu können. Gundolf hat in seinem Kleistbuch, das für stilistische Fragen immer noch brauchbar ist, gesagt, daß etwa die Personen im „Amphitryon" eher „vor sich hin" als „zu einander" sprechen. Hier sei auch erinnert an die kleistische Vorstellung „der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden". Auch die Personen in den Dramen, vor allem im Amphitryon, existieren derartig in der ihnen nur ganz allein zugehörigen Sphäre des innersten Ich, daß ihr Reden, mit kleistischen Worten, eher „ein wahrhaft lautes Denken" ist. Die Rolle des „Mißverständnisses" im kleistischen Dialog erhellt sich ebenfalls von hier aus. Das „Mißverständnis" ist der tiefste Ausdruck der Unüberbrückbarkeit von „Ich" und „Du". Gerade darum ist der Dialog eine gefährliche und gebrechliche Brücke zwischen Mensch und Mensch. Es liegt nun auf der Hand, daß Kleist in der Komödie den „Mißverstand" (in den Schroffensteinern noch das tragische Prinzip der Welt,) zum Prinzip des komischen Dialogs macht. Das Aneinander-vorbeireden von Menschen ist für den Dritten komisch. Kleists komische Mittel sind in diesem Fall also durchaus nichts Äußerliches, sondern ergeben sich fast zwangsläufig aus der Beschaffenheit des menschlichen Existierens. Diese Form des Existierens aber bringt, wie wir vorher gesehen haben, gar nicht die Möglichkeit einer dialektischen Auseinandersetzung mit, in der Humor und Ironie erwachsen. Es muß also das kleistisch Komische in einer Sphäre jenseits von Humor und Ironie liegen.

II. Humor, Ironie und Nüchternheit.

Humor und Ironie kennzeichnen eine bestimmte Haltung des menschlichen Existierens. Allein, die Art „Dasein entgegen zu nehmen und komisch zu begreifen", hat nicht nur die Möglichkeit zum Humor oder zur Ironie. Die dritte Möglichkeit „Dasein entgegen zu nehmen und komisch zu begreifen" ist am Schluß des letzten Kapitels schon angedeutet worden. Humor und Ironie sind eine Kunst des Existierens. Die kleistische Kunst des Existierens aber ist gekennzeichnet

durch das Element der Nüchternheit. „Nüchternheit" also ist die jenseits von Humor und Ironie liegende Möglichkeit Dasein entgegen zu nehmen und komisch zu begreifen.

Im Epischen hebt sich diese kleistische Nüchternheit ab vom Humor Jean Pauls und von der Ironie E. T. A. Hoffmanns. Im Dramatischen ist für Kleist ebenso die Nüchternheit bestimmend gegenüber der Ironie Moliers und dem Humor Shakespeares. Es ist selbstverständlich, daß diese drei Schichten von Humor, Ironie und Nüchternheit die Wesensverschiedenheiten der eben genannten nicht in jedem Augenblick voll umgreifen können. Sie bezeichnen nur die Ebene, von der aus Jeder Komisches begreift. Es müssen nun zuerst einmal Humor, Ironie und Nüchternheit bestimmt werden, das heißt: die eigentümliche Art des kleistischen Existierens wird von Humor und von der Ironie abgegrenzt. Dann erst lassen sich weitere Vergleiche ziehen.

Es ließe sich wohl eine Geschichte des Tragischen schreiben, ebenso eine Geschichte der Ironie und des Humors, nicht aber ließe sich eine Geschichte des Komischen schreiben. Eine Geschichte des Komischen wäre gleich schon zu Beginn mit sich am Ende. Der geistesgeschichtliche Ursprung aber von Humor und Ironie läßt sich wohl bestimmen, denn Humor und Ironie sind zwei Lebenshaltungen, deren Beziehung zum Komischen zwar unmittelbar ist, die aber als Lebenshaltung dem Werden und Vergehen unterliegen und somit auch ihre Geschichte haben müssen. So kann man im Humor eine Erscheinung sehen, die erst in nachchristlicher Zeit möglich wurde, als die Naivität und die Einheit von Geist und Leib verloren ging. Berechnung und Spiegelung der Existenz im Ewigen schafften erst den Raum, in dem Humor lebendig werden konnte. Ebenso darf man sagen, daß sich in Sokrates erstmalig die Individuation der ironischen Existenz vollzogen habe und daß damit auch weltgeschichtlich zum ersten Male die volle Bestimmung der Subjektivität erfolgt sei.

Die Ironie ist der Ausdruck eines potenzierten, subjektiven Bewußtseins. Der Beginn der Freiheit, vor der sich die Wirklichkeit auftut, hat etwas Verführerisches. Denn gerade durch die Freiheit wird das Subjekt verleitet, der Wirklichkeit die Gültigkeit abzusprechen und sie somit ironisch zu beherrschen. Denn zweifellos streitet die Ironie dem Phänomen der Wirklichkeit die Realität ab, um sich selbst in die Freiheit zu retten. Gleichzeitig aber verhilft uns die Ironie überhaupt erst zu der Möglichkeit, so etwas wie „Wirklichkeit" zu empfinden. Denn Ironie „limitiert", meint Kierkegaard, sie

umgrenzt Inhalte, und verhilft uns andererseits auf diese Weise zu Wirklichkeitsinhalten, wenn es auch Inhalte ohne Geltung sind. Für den tragischen Helden hat die Wirklichkeit gewiß ihre Gültigkeit verloren. Gerade darum wird er durchweg ein „ironisches Subjekt" sein, denn soweit seine ironische Existenz wirklich von Ironie umgriffen ist, ist er frei und innerhalb seiner ironischen Sphäre der Wirklichkeit nicht verpflichtet, nicht einmal dann, wenn die Wirklichkeit nun wieder über ihn richtet. Kleists Helden aber, der „Prinz von Homburg" wie die „Penthesilea", sind nicht bestimmt durch diese ironische Subjektivität, weil die übliche Auseinandersetzung von Idee und Wirklichkeit bei Kleist gar nicht vor sich geht und in der konkreten Bedrängnis der Existenz gar nicht so etwas wie ironische Überlegenheit möglich ist. Ist aber die bedrängte Existenz sich selbst gewiß geworden, und sei es auch im Tode, so ist auch diese Gewißheit nicht ironisch faßbar, sondern spricht sich aus in der kleistischen Form der überirdischen Heiterkeit.

Die ironische Existenz aber kann die gegebene Wirklichkeit durch seine eigene Wirklichkeit zerstören. Kein Bild trifft dieses besser als das von Kierkegaard angeführte Gleichnis vom Herkules, der den Antäus nur dann überwindet, wenn er ihn vom Boden aufheben kann, nur so kann auch Ironie reale Wirklichkeit überwinden. Wer Ironie besitzt, besitzt sie um der Unendlichkeit willen, die in ihm bewußt geworden ist. Ist das Subjekt ein Ethiker wie Sokrates, so ist die Ironie für ihn geradezu „ein Incognito". Kierkegaard sagt, „um sich von der Endlichkeit nicht stören zu lassen, stellt er zwischen sich und die Endlichkeit das Komische." Der Ironiker hat darum, weil er selbst somit Urheber des Komischen ist, die Möglichkeit, das Komische selbst zu genießen. (Im Gegensatz zum Spaßmacher, der das von ihm hervorgerufene Komische nicht unmittelbar zu genießen vermag.) Der Ironiker ruft das Komische um seiner selbst willen hervor. Ironie ist in dieser Form eine Art von „Existenzkunst". Ein pathetischer Sokrates, meint Kierkegaard, ist unerträglich, sein ironisches Inkognito bezeichnet eine Kunst des Existierens.

Auch der Humor ist eine Lebenshaltung, die in der ästheteschen Gewißheit ihrer selbst sich zu einer humoristischen Kunst des Existierens ausbilden kann. Humor kann noch eine weit tiefere Skepsis enthalten als die Ironie, ist es dem Humoristen doch nicht alleine um die „Unendlichkeit" zu tun, sondern um die „Sündhaftigkeit", zu der er das Spiel mit der Wirklichkeit vertieft hat. Eben darum hat Kier-

kegaard den Humor gesehen als ein Konfinium zwischen ethischen und religiösen Bereichen, wie für ihn die Ironie ein Konfinium war zwischen ethischen und ästhetischen Bereichen. Wie der Ethiker das Inkognito der Ironie annehmen kann, so kann der Religiöse sein Inkognito im Humor finden. Der Ironiker ist stolz, er kennt keine Sympathien, der Humor dagegen ist getragen vom Pathos einer Schuld. „Im Widerrufen des Schuldgefühls erwächst der beginnende Tiefsinn mit der fortwährenden totalen Reflexion auf das irdische Schuldbewußtsein“[16]). Für Kierkegaard ist der wesentliche Ausdruck des existentiellen Pathos: das Leiden. Diese Wirklichkeit des Leidens kann tragisch oder als Inkognito der Religiosität Humor sein. Humor wird diese Wirklichkeit des Leidens in der Einheit religiöser Leidenschaft mit der Weisheit. Der wirklich existierende Humorist widerruft das Leiden in der Form des Scherzes, soll dieser Scherz ihm heilig sein, darf er ihm in keinem Augenblick den großen Ernst stören, daß er vor Gott nichts vermag. Der Humorist versteht das Leiden wohl in Bezug auf seine Existenz, aber er weiß von der Bedeutung des Leidens eben nicht mehr, als daß es eben zu seiner Existenz gehört. „Er berührt im Schmerz das Geheimnis seiner Existenz, aber dann geht er nach Hause“[17]). Hinter dem großen Humor steht der tiefe Glaube an das Absolute, auch der große Humor setzt darum eine Existenz voraus, die stark genug ist, um mit einem Lächeln den Widersinn der Wirklichkeit zu ertragen. Kleist ist es nicht möglich, „über Abgründen zu lächeln“, wie Shakespeare. Er hat wohl den Glauben, aber er gibt sich nicht zufrieden wie der Humorist mit dem Vertrauen auf den Zusammenhang der Dinge. Dem Humoristen wird darum die liebevollste Wirklichkeitstreue bis zur Auflösung ins Phantastische keine Bedrängnis, denn er vertraut darauf, daß ein jedes letzten Endes noch ein Teil Gottes ist. Die Ironie erkennt ihre Unzulänglichkeit, sich selbst vollkommen mitzuteilen, der Humor teilt sich mit aus der Fülle der Wirklichkeit. Die Ironie, die aus der Freiheit des weltschaffenden Ich gegenüber der von ihr gesetzten Welt es sich erlaubt, die aus dem Ich geschaffene Wirklichkeit wieder zu vernichten und damit die Welt heiter zu beherrschen, diese Ironie leidet nicht an der Wirklichkeit wie der Humor, sondern sie leidet an ihrer eigenen Unzulänglichkeit. Im Spiegel einer überspitzten Ironie erscheint selbst das Selbstverständlichste paradox, weil nichts mehr ernst gemeint ist. Diese Form der Ironie ist kennzeichnend für die Romantik, geprägt durch den Fichteanismus Fr. Schlegels. Der eigentliche Philosoph der romantischen Ironie, Solger,

geht folgerichtig darüber hinaus. In der kritischen Auseinandersetzung mit Fichte und Schelling entwirft er im ständigen Widerspruch zur Dialektik Hegels eine ironische Dialektik, die die romantische Ironie wiederum ironisierend in der Form eines metaphysischen Realismus alle Kennzeichen einer positiven Ironie erringt. Die Schlegelsche Ironie, die zugleich auch eine Ironie der Liebe sein möchte, endet auch, da einer ironischen Dialektik im Grunde gar kein Ende gesetzt ist, im Humor. Novalis formuliert es folgendermaßen: „Humor ist eine willkürlich angenommene Manier. Das Willkürliche ist das Pikante daran. Humor ist das Resultat freier Vermischung des Bedingten mit dem Unbedingten. Durch Humor wird das eigentümlich Bedingte allgemein interessant und erhält objektiven Wert. Wo Phantasie und Urteilskraft sich berühren, entsteht der Witz, wo sich Vernunft und Willkür paaren, Humor. Persiflage gehört zum Humor, ist aber um einen Grad geringer, sie ist nicht mehr rein artistisch und viel beschränkter. Was Fr. Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist meinem Bedünken nichts anderes als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein, mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft“[18]). Bei aller Scheidung daher von Ironie und Humor wird letzten Endes die Ironie immer eine Form des Humors sein. Die Sehnsucht nach der Identität von Realität und Ideal ist eine Form des Humors wie der Ironie, mag die Welt nun eine „hingenommene“ oder eine „gesetzte“ sein. H. Steffen meint daher: „daß die Poesie meiner Freunde (Fr. Schlegel) bis zur Religion getrieben, ja an die Stelle derselben gesetzt wurde, ist mir nur zu einleuchtend. Daher die absolute Vornehmheit der Ironie. Die erste Position einer absoluten Identität, die schlechthin gegebene Realität des Idealen, wie Schelling sie aussprach, stand diesem unstäten Geist ernsthaft und drohend gegenüber“[19]). Ironie kann also eine Form des Humors sein wie der Humor eine Form der Ironie darstellen kann. Auch Schopenhauer nennt den Humor den „doppelten Kontrapunkt der Ironie“[20]). Die spekulative Ironie kann sehr wohl ohne „Sinnlichkeit“ bestehen, nicht aber der Humor. Die Wirklichkeit ist der Ironie preisgegeben in demselben Maße wie der Humorist der Wirklichkeit preisgegeben ist. Die reale Wirklichkeit erscheint nicht so, wie sie an sich sein sollte, denn soweit sie erscheint, entspricht sie nicht ihrer Idee. Die Ironie gestattet sich darum ein freies Spiel. Kleist aber will trotzdem diese Wirklichkeit konkret ertragen. Er hat darum ein Verhältnis zur Wirklich-

keit wie der Humorist, nur daß er diese Wirklichkeit nicht in ihrer Verzerrung gegen die Idee des Absoluten aufrichtet. Humor ist ein Wahnsinn, der sich selber künstlerisch begreift, Kleist geht fortwährend am Rande dieses Wahnsinns entlang, ohne seine heilige Nüchternheit zu verlieren. Jean Paul kann darum in seiner „Vorschule der Aesthetik" in dem Kapitel über das Lächerliche sagen: „So kann sie (die Sinnlichkeit) beim Humor, als ein Exponent der angewandten Endlichkeit nie zu farbig werden. Die überfließende Darstellung soll mit der Sinnlichkeit die Seele füllen und mit jenem Dithyrambus sie entflammen, der die im Hohlspiegel eckig und lang auseinandergehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet." So gleicht der Humor, der die Sinnlichkeit zu einem zweiten Chaos führte, „dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrte, aber doch in dieser Richtung aufflog". Der Humorist ist satt, weil die Endlichkeit ihn in ihrer Fülle bedrängt hat. Es gibt den Typus des humoristischen Einsiedlers, aber er ist eben darum humoristisch, weil er in der Welt war und nun lächeln kann, weil er nun wirklich satt ist. Der Witz dagegen ist immer gesellig. Ein witziger Einsiedler, sagt darum Jean Paul, ist unmöglich, denn man ist nicht mit sich alleine witzig. So liegt zwischen dem Moment des Lachens und Lächelns weit mehr als nur der Unterschied einer physischen Intensität, sondern beinahe der ganze Raum des Tragischen. Solger hat den Humor angesehen als eine Einheit von Tragischem und Komischen, weil im Humor die Herrlichkeit des Daseins sich mit der zugleich wahrnehmbaren Unvollkommenheit verschwistert, so daß nichts als wertvoll dasteht, was nicht durch seine Begrenzung komisch werden könnte. „Das Tragische wie das Komische liegen noch ungesondert nebeneinander. Alles befindet sich im Humor in seinem Strome und überall gehen, wie in der gewöhnlichen Welt, die Gegensätze ineinander über. Nichts ist im Humor lächerlich und komisch, das nicht ein Element von Würde hat oder nicht Wehmut hervorlocken kann. Nichts ist erhaben und tragisch, das nicht bei seiner Ausgestaltung in der niedrigen Welt der Zeitlichkeit in das Bedeutungslose und Lächerliche herabsinken könnte"[21]). Der Humorist ist bestimmt durch Überlegenheit und Gemütshoheit, Wehmut und Sehnsucht. Weil ihm nichts erscheint, was sich nicht zugleich in der Ewigkeit aufhebt, ist er „mit seiner eigenen Stimmung mehr beschäftigt als mit seinem Gegenstande"[22]). Höffding[23]) erklärt nun, daß es für den Humoristen nicht Zeit und Ewigkeit geben könnte als Gegensätze, sondern daß sie als Einheit

empfunden würden. Kierkegaard, der mit dieser Formulierung berichtigt werden soll, sieht gerade im Humoristen, dem die Sinnlichkeit und die Wirklichkeit des Zeitlichen geradezu gegenständlich wird, einen Abfall von der Ewigkeit. Dreht doch der Humorist, wie der Vogel „Merops", der Ewigkeit den Rücken zu, um sie in der Endlichkeit zu finden. Für den Humoristen mag darum Ewigkeit und Endlichkeit ineinander ertrinken, aber es ist die Frage, wie weit er sich daher der Illusion der Ewigkeit preisgibt. Der Ironiker ist immer polemisch, der Humorist hat ausgekämpft und die stille Welt seines weisheitsvollen Philistertums ist teuer erkauft. In dieser Welt lebt weniger das Bewußtsein der Wirklichkeit und weniger die Gewißheit der Existenz, als ein gläubiger Verlaß, „daß doch noch alles gut geht".

In dieser Sphäre des klassischen Humors ist Jean Paul ebenso zu Hause, wie etwa E. T. A. Hoffmann in der Sphäre der romantischen Ironie. Kleist aber hat an beiden Sphären keinen unmittelbaren Anteil. Seine Lebenshaltung, die sich fortwährend ausspricht in der Form unmittelbaren Existierens, ist im Hinblick auf Humor und Ironie gekennzeichnet durch eine inbrünstige Nüchternheit. Der ironische Mensch wie der Humorist hat die Möglichkeit, das Komische zu entdecken. Aber auch der Nüchterne hat ein unmittelbares Organ für das Komische, ja, weil die Form seines unmittelbaren Existierens fortwährend das Paradox in der Welt empfindet, erschließt sich dem Blick des „Nüchternen" das Reich des Kuriosen.

Der Begriff der „Nüchternheit" ist also der Ausdruck unmittelbaren Existierens, ist der Ausdruck eines Lebensgefühls, das sich in seinem Verstehen so nahe kommt, daß sich alles Erkennen in Handeln umsetzt. Das weist auf das oft zitierte kleistische Wort: „Handeln ist besser als Wissen".

Bevor nun das eigentlich kleistisch Kuriose untersucht werden kann, muß der Begriff des unmittelbaren Existierens geklärt sein.

Heinrich von Kleist hat mit den großen Individuen, die in seinen Werken lebendig sind, die Unmittelbarkeit des Existierens gemein. An ihn selbst wie an die von ihm geschaffenen Menschen tritt das widersinnig gewordene Schicksal heran, um Gleichgewicht und Unmittelbarkeit zu zerstören. Dieser Widersinn der Wirklichkeit muß durch die Kraft des innersten Gefühls überwunden werden. Im Chaos der Verwirrung, in der tiefsten Gefährdung der Existenz kommt das Gefühl, das seinen Schwerpunkt verloren hatte, wieder zu sich selbst. Am klarsten drückt sich dieses Gefühl aus in den oft zitierten

Worten aus der „Marquise v. O. . . .“ „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche sie das Schicksal herabgestürzt hatte, empor.“ In diesem Zustand kann die Marquise dem Grafen F. . . . verzeihen „um der Gebrechlichkeit der Welt willen“. Diese Kraft, den Widersinn der Wirklichkeit zu überwinden, liegt in einer neuen Verfassung der Existenz, die nun wieder ihren „Schwerpunkt“ (um mit den Worten des „Marionettentheaters“ zu reden) gefunden hat. Aber diese neue Verfassung unterscheidet sich von ihrer ersten Verfassung der unmittelbaren Grazie dadurch, daß zwischen beiden ein ganzer, konkreter Sündenfall liegt. Der Widersinn der Wirklichkeit, der um eine Existenz zu gefährden, die Grenze des kaum mehr möglichen aber doch wirklichen berührt, ist eigentlich komisch. Durch die Unmittelbarkeit ist aber gar nicht Raum genug und Distanz genug gegeben, das Komische selbständig hervortreten zu lassen. Treten die Individuen ein in jenen Zustand der „verlorenen Grazie“ und sind damit ausgeliefert dem Widersinn der Wirklichkeit, haben sie selbst die Anlage zum Komischen. In dem Augenblick aber, da im „Marionettentheater“ der Jüngling vor dem Spiegel seine Grazie verliert, weil er bewußt den unschuldigen Zustand der Unmittelbarkeit wieder hervor zu bringen sucht, wird er komisch. (Vergl. S. 32.) Das Kleistische „unmittelbare Existieren“ kennzeichnet sich im Fehlen jedes Schwankens und Nachdenkens, eben weil Worte und Handlungen aus einer Ebene unseres Innersten kommen, die wir selbst mit der Reflexion gar nicht berühren können. In dem Aufsatz „über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ heißt es: „denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß“. Dieser Zustand ist dabei nichts, das etwa außer uns wäre. Er ist ein Bestandteil der innersten Existenz. Auch in der Paradoxe „von der Ueberlegung“ heißt es, daß die Reflexion „die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt“, verwirrt, hemmt und unterdrückt. Das Leben ist ein Kampf mit dem Schicksal: „und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen“. Kleist ist also so unmittelbar wie der Ringer, der seinen Gegner umfaßt hält, um ihn nieder zu werfen und dabei ganz aus der Intuition des Augenblicks handelt. „Wer das Leben nicht wie ein solcher Ringer umfaßt hält und tausendgliederig, nach allen Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Brücken, Ausweichungen und Reaktionen empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Ge-

spräch durchsetzen, viel weniger in einer Schlacht". Diese Unmittelbarkeit des Existierens, die Kleist in seinem eigenen Leben wiedergewinnt, nachdem er durch das Erlebnis der Vorstellung, „daß wir nichts erkennen können", gleichsam seinen Schwerpunkt verloren hat, führt ihn überhaupt zum dichterischen Schaffen. Auch der Tod ist Inhalt dieser Existenz geworden. Es ist nicht so, daß er mit dem Gedanken des Todes allein nur gespielt hätte, sondern in jedem Augenblick ist er der innerste Ausdruck des konkreten Existierens, dergestalt, daß sein ganzes Leben „eine Existenz zum Tode" war. Die Unmittelbarkeit kennzeichnet sich ferner in der jeweiligen totalen Hingabe und totalen Behauptung. Nur so kann der Gedanke des Todes auftreten ohne alles Grübeln, ohne ruckhaften Entschluß. Als Kleist seinen eigenen Tod starb, hatte zugleich der Tod, der ihn während seines ganzen Existierens begleitet hatte, seine Existenz ganz umgriffen und damit war dieser Tod zuletzt nichts anderes als die natürlichste Bezeugung seines Lebens.

Das unmittelbare Existenzgefühl führt dazu, jede Äußerung des Innersten geradezu mit der leiblichen Ichheit konkret zu fassen und zu empfinden. Es hat die letzten Entscheidungen schon als Voraussetzungen in sich. So lebt die Existenz sich durch den Widersinn der Wirklichkeit hindurch, ohne diesen Widersinn in einer ironischen Dialektik aufzulösen, sie besitzt vielmehr eine „Schärfe", die auch jedes humoristische und „weiche" Umfassen der chaotischen Wirklichkeit ausschließt. Der Humorist ist satt, der unmittelbar Existierende ist „hungrig". Es ist dieses eine Art der Bezeugung, die man bei Kleist „Ewigkeitshunger" genannt hat. Dieser „Hunger" ist etwas ganz anderes als etwa eine romantische „Sehnsucht", er ist vielmehr der Ausdruck der magnetischen Intensität des Todes. Weil der unmittelbar Existierende, eben um zu existieren und nicht um zu vegetieren, seine Existenz konkret fühlen will, kann er seine Existenz als Seiendes überhaupt erst begreifen, wenn er sein Dasein gleichsam in das „Nichts" hineinhält, nicht um darum nun das „Nichts", die Ewigkeit oder den Himmel spüren zu wollen, sondern um damit seinem Dasein die scharfen Konturen des Existierens zu geben. Für diese Existenz gibt es kein Seiendes, keine Wirklichkeit, die nicht letzten Endes immer noch im Recht wäre. Eben darum wird diese Existenz, die auch in weitem Sinne das bezeichnet, was „kleistisch" ist, wohl ein Verhältnis zum Komischen haben, vor allem in der Form des Kuriosen, denn an diesem Phänomen kann sich die Kraft seiner Unmittelbarkeit am ehesten beweisen.

Die so gezeichnete Existenz s u c h t geradezu das Kuriose und lebt wie der Fisch im Wasser in dieser fast schon paradox gewordenen Wirklichkeit. Aber selbst der widersinnigste Zufall wird so ernst genommen, daß es kaum möglich ist, in Gelächter darüber auszubrechen. In der Gewißheit des innersten Gefühls wird eben nur „gelächelt".

Das Paradoxe aber bleibt das eigentliche Pathos des Lebens. Der so Existierende besitzt kein „Warum?", auch Kleist besitzt kein „Warum?". Das „Warum" schweigt in der Nacht des Unbedingten, sagt Kierkegaard. In Kierkegaards „Abschließender naturwissenschaftlichen Nachschrift" heißt es: „In Wahrheit existieren, also mit Bewußtsein in seine Existenz eindringen, zugleich ewig gleichsam weit über sie hinaus und doch in ihr gegenwärtig, und doch im Werden, das ist fürwahr schwierig". Der kleistische Zustand der unmittelbaren „Grazie vor dem Sündenfall" entspricht dem Zustand der glücklichen Unbeschwertheit, die für Kierkegaard das Komische noch gleichsam „außer sich hat", sie lebt noch im Widersinn der Wirklichkeit, ohne an ihm zu leiden. Insofern verzweifelt der Unmittelbare, wenn nun der Widersinn „von außen" an ihn herantritt und er den für ihn „dämonisch gewordenen Zufall„ nicht mehr fassen kann. Es gibt also eine Unmittelbarkeit, die den Widersinn nicht sehen will, weil sie ihn nicht ertragen könnte. Hat aber diese Existenz wie Kleist sich in der Verzweiflung wiedergefunden, so ist es möglich, daß, wie in der Marquise v. O., „der Verstand stark genug ist, um in dieser sonderbaren Lage nicht zu reißen". So kann sich diese Existenz „ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen geben".

Der intensiv existierende Mensch muß schon darum in der Berührung mit der Wirklichkeit das Kuriose entdecken, weil er diese Wirklichkeit nicht idealisiert hat. Wird die Wirklichkeit idealisiert, so ist es ihr ja gar nicht möglich, in sich selbst Kontraste hervorzurufen. Das ist die banalste Grundlage des Komischen. Das meint auch Fr. Th. Vischer, wenn er sagt: „Denn trägt sie (die sinnliche Welt) die Idee schon in sich, so entsteht ja der Kontrast gar nicht. Es muß eine von der Idee verlassene, sinnliche Erscheinung vor Augen gebracht werden"[24]).

Die Haltung, in der Kleist Dasein entgegen nimmt, bleibt sich gleich von den Schroffensteinern bis zum Prinzen von Homburg. Er ist in jedem seiner Werke in einem Maße „er selber" gebtlieben, daß man mit Recht sagen kann, diese Unbeirrbarkeit sei der Ausdruck eines Urerlebnisses. Fricke nennt es „das Erlebnis der einmaligen, unbedingten und un-

aufhaltsamen Urwirklichkeit des konkreten Ich". Dieses Erlebnis bestimmt auch sein Denken, „sich nur in der Sphäre konkreter Wirklichkeit zu bewegen, jenseits aller abstrakten Idealität"[25]). Diese Richtung des Denkens also wird vor allem auf eine Äußerung des Komischen reagieren, die innerhalb der konkreten Realität des Seins sich anbietet.

Scheint diese Unbedingtheit und Unbeirrbarkeit Kleists, vor allem in dem Augenblick, wo sie religiösen Charakter annimmt, die Struktur der Existenz selbst gar zu eindeutig zu vereinfachen, so werden doch die zum Dasein gezwungenen Seinsverfassungen, durch die diese Existenz ihren Weg nimmt, erst recht „bedürftig", erst recht kurios. Für Kleist ist diese Haltung nur möglich, wenn er inmitten der Bande, die ihn an die Wirklichkeit halten, die Ewigkeit selbst zu einer Struktur der Wirklichkeit macht und eben darum auch die Wirklichkeit nicht nach ihrem „Warum?" fragt. Er will nicht den Widersinn der Wirklichkeit lächelnd ertragen wie der Humorist, denn die Wirklichkeit ist ihm nicht ein Zerrspiegel der Ewigkeit. Gewiß hat er in seine Existenz die Ewigkeit mit hineingenommen wie der Humorist, aber er reflektiert nicht auf sie. Der Wahnsinn der Schroffensteiner würde sich humoristisch lösen in dem Augenblick, da sich die Handelnden über ihre konkrete Wirklichkeit erheben könnten. Aber da es ihnen nicht möglich ist, sich dem Ringkampf mit der Wirklichkeit ironisch zu entziehen oder gar ihn humoristisch zu ertragen, müssen sie sich gegenseitig vernichten. Das Kuriose verfällt dem Leiden an der Wirklichkeit. Die unsinnigsten Zufälle erhalten ihre Berechtigung erst, da die Handelnden an ihnen leiden. Den Grund aller Dichtungen Kleists darin erkennen zu wollen, „daß wir nichts erkennen können", wird erst sekundär zu einer wesentlichen Bestimmung seiner Dichtung. Denn „daß wir nichts erkennen können" ist ja nichts als die zwangsläufige Folge, die aus der Paradoxie aller Seinsverfassungen erwächst. Die Skepsis gegen das „Erkennen", gegen die „Reflexion", ja schon gegen das „Wissen" entspringt der Unmittelbarkeit des absolut paradox existierenden Ich. Das eigentlich Existentielle aber liegt im Bewußtsein des Werdens, der Unaufhaltsamkeit, in der Erkenntnis, daß „Handeln besser sei als Wissen". Wie sehr das Konkrete des irdischen Lebens sein Existenzgefühl ausmachte, zeigen die am 15. und 16. 9. 1800 geschriebenen Berichte für Wilhelmine[56]): „Alle echte Aufklärung des Weibes besteht zuletzt darin, vernünftig über die Bestimmung ihres i r d i s c h e n Lebens nachdenken zu können. . . . also wage Dich mit Deinem Verstande nie über die Grenzen Deines Lebens hinaus. Sei ruhig über

die Zukunft. Was Du für dieses Erdenleben tun sollst, das kannst Du begreifen, was Du für die Ewigkeit tun sollst, nicht; und so kann auch keine Gottheit mehr von Dir verlangen, als die Erfüllung Deiner irdischen Bestimmung auf dieser Erde. Schränke Dich also ganz für diese kurze Zeit ein. Kümmere Dich nicht um Deine Bestimmung nach dem Tode, weil Du darüber leicht Deine Bestimmung auf dieser Erde vernachlässigen könntest." Oder später heißt es, „nicht umsonst hat die Natur mir diesen gegenwärtigen Wirkungskreis angewiesen und gesetzt, ich verträumte diesen und forschte dem zukünftigen nach — ist denn nicht die Zukunft eine kommende Gegenwart und soll ich denn auch diese Gegenwart wieder verträumen?"

III. Das Kuriose (als Inhalt der Nüchternheit).

Die Ansicht des Kuriosen, des widersinnig Existierenden als Seinsverfassung der Wirklichkeit, mag Kleist im Schrifttum seiner Zeit entgegen getreten sein, vor allem bei G. H. Schubert, dessen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften" 1808 erschien. Bei der Schilderung Kierkegaards im „Begriff der Ironie", daß uns die Natur im Komischen ihren Schmerz und ihre Sorge anvertraue, wird auch G. H. Schubert zitiert. Auch Schubert meint, daß in der ironischen Zusammenstellung der Extreme in der Natur sich ein tiefer Spott dieser Natur ausdrücke. Seine Untersuchungen gelten den kuriosen Grenzfällen der Natur überhaupt. Aus der „Symbolik des Traumes" seien einige Beispiele genannt: „In einem solchen mehr oder minder ironischen Verhältnisse zu der Region des Alltäglichen, gemeinen Bestrebens und Bedürfnisses steht überhaupt die ganze Welt der Poesie." „Jener Ton der Ironie, welcher schon in der Sprache des Traumes bemerkbar wird, geht denn auch, nur auf eine ungleich höhere Weise, durch die Vorherverkündigungen aller Propheten hindurch"[27]). „So findet sich denn auch anderwärts in der Natur dieselbe ironische Zusammenstellung der entferntesten Extreme"[28]). „Dasselbe, was wir bei der Sprache des Traumes bemerken, jenen Ton der Ironie, jene eigentümliche Ideenassociation und den Geist der Weissagung finden wir denn auch auf ganz vorzügliche Weise in dem Originale der Traumwelt, in der Natur wieder. In der Tat, die Natur scheint ganz mit unserm versteckten Poeten einverstanden und gemeinschaftlich mit ihm über unsere elende Lust und lustiges Elend zu spotten"[29]). Die „Symbolik des Traumes" erschien erst 1814, aber Kleist hat Schuberts Vorlesungen in Dresden besuchen können und es ist sehr wohl möglich, daß

manches gesprochene Wort Schuberts ihm willkommen war, hoffte doch Kleist auch bei ihm wichtige Aufschlüsse über das Seelenleben zu finden für seine dichterische Praxis [30]. Der Einfluß der schubertschen Vorstellung vom „somnambulen Zustand" auf Werke Kleists ist sehr wohl möglich. Vor allem wurde Kleist nun auch ganz praktisch mitten hineingeführt in die kuriosen Daseinsmöglichkeiten der Natur. Auch in den „Kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend" seines Lehrers Wünsch entwickelte sich bei aller klaren, empirischen Naturbetrachtung ein buntes Bild der Erde in ihrer ganzen fremdartigen Kuriosität. Im Kleistischen Lebensraum wirkten immer noch die „kuriösen Relationen" des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die Allgemeinheit des Publikums erfreute sich immer noch an der Lust am Kuriösen. Neben den edlen Räubergeschichten, neben erotisch-galanten Romanen und sentimentalen Indianergeschichten verschlang man immer noch merkwürdige Reiseabenteuer und Anekdoten von seltsam aufregenden Zufällen. Gerade die kleistische Redaktion der Abendblätter zeigt ja, wie er mit der Fülle der gebotenen „Merkwürdigkeiten" dem Geschmack des Publikums entgegenkommt. Aber er wäre diesem Geschmack des Publikums nicht derartig skrupellos entgegen gekommen, wenn nicht die Lust am Kuriosen auch unmittelbar seinem innersten Lebensgefühl entsprungen wäre. Die Kleistischen Anekdoten sind nicht nur meisterhaft stilisierter Rohstoff, sondern gleichsam Monogramme seines totalen Lebensgefühls. Als anekdotische Schicksalsskizzen können sie durchweg jederzeit als Urzelle größerer Werke gelten, oder sie sind gedruckt worden, weil sie zuweilen seltsam an vorherliegende Werke zu erinnern schienen (so wie „der neue (glücklichere) Werther", in Erinnerung an den Goethischen Werther formuliert wurde). Die „sonderbare Geschichte, die sich zu meiner Zeit in Italien zutrug" erninnert an die Marquise v. O. . ., die „Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes" an die Novelle „Der Zweikampf". Natürlich verbindet nur der grobe Vorgang die Anekdote mit der Novelle, auch die Problematik läßt sich nicht jederzeit aus den Anekdoten ableiten, aber sie bleiben in jedem Falle als Erscheinungsform des rein Kuriosen eine wesentliche Bezeugung Kleists. Kleist entnimmt diese Kuriositäten aus gedruckten Quellen, etwa der „Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen aus den beiden merkwürdigen Kriegen in Süd- und Norddeutschland in den Jahren 1805, 6 u. 7." Teils beruft er sich auf mündliche Quellen. Vieles ist selbst erlebt, jede „Merkwürdigkeit", die ihm seine Umgebung bot, prägte sich

ihm ein und fand vielleicht sogar Aufnahme in sein „Ideenmagazin".

Dieser Sinn für das Kuriose war weniger eine Errungenschaft der Romantik als eine Erbschaft der Aufklärung. Gerade dem „Aufklärer" schien ja alles in der Wirklichkeit mit rechten Dingen zuzugehen, darum mußten ihn gerade die Kuriositäten am ehesten beeindrucken. Für den romantischen Menschen sind die kuriosen, ja märchenhaften Zufälle nichts als eine Bestätigung dessen, was in ihm schon Lebensinhalt geworden ist.

In den Kleistischen Anekdoten und kleineren Erzählungen kehrt die Novelle zu ihrer Urform überhaupt zurück, denn die Handlung ist auf das äußerste Maß möglicher Schlichtheit reduziert und es zeigt sich im Kuriosen nur eine Exaggerierung der Wirklichkeit, die noch nicht komisch zu sein braucht, aber unmittelbar an der Schwelle des Komischen harrend, die Wirklichkeit erst erzählenswert macht. Die Novelle hat ihren Höhepunkt immer in realistischen Zeiten gefunden, eben weil in ihr eine Begebenheit abgehandelt wird, die durch ihre Besonderheit gerade den Realisten, den Nüchternen reizt. So lichkeit die „Begebenheitsnovelle". Daß Kleist sich dieser entsprang in der Renaissance der neuen Lust an der Wirk-Form der Novelle zuneigte, ist bei seiner Haltung zum Kuriosen nur zu verständlich. Das Kuriose als Sorgenkind des Daseins wird gerade in Daseinszuständen real, die an sich schon „erschüttert sind und jenseits des normalen Lebens liegen. Grenzfälle des Existierens treten auf vor allem in Kriegen, sind Begleiterscheinungen elementarer Katastrophen und das Ich hat sich mit der damit gegebenen „sonderbaren Lage" abzufinden. So lebt Kohlhaas inmitten der elementaren Aufstände des 16. Jahrhunderts, für die „heilige Cäcilie" ist der Aufstand der Bilderstürmer der Hintergrund, in der Marquise v. O. . . . ist es der Krieg, in der „Verlobung von St. Domingo" der Negeraufstand, im „Erdbeben von Chili" das Erdbeben. Gerade im „Erdbeben von Chili" entsteht durch das Erdbeben für die Handelnden überhaupt erst der Zustand, der sie befähigt, sich aus ihrer unglücklichen Lage zu befreien. Schon die Überschriften der kleineren Erzählungen zeigen, daß der Inhalt um des Kuriosen und Merkwürdigen willen Bedeutung hat: „Sonderbare Geschichte, die sich zu meiner Zeit in Italien zutrug", „Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes", „Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten", „Sonderbarer Rechtsfall in England", „Merkwürdiges über General Westermann", „Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe", „Merk-

würdige Prophezeihung", „Mutwille des Himmels". In jeder dieser Erzählungen wird ein „Fall" vorgetragen, der eine Exaggerierung der Wirklichkeit zeigt, wie sie die Erfahrung im allgemeinen nicht aufweist. Diese Exaggerierung der Wirklichkeit ist nur soweit getrieben, als genügt, den Vorgang erzählenswert zu machen, nicht daß nun durch eine gewisse Unproportioniertheit der Wirklichkeit der Vorfall unmittelbar komisch wird. Diese Art mit Wirklichkeit umzugehen ist im tiefsten Sinne aufklärerisch, so inbrünstig aufklärerisch, wie die Aufklärung selbst wohl selten gewesen ist. Bezeichnend sind die „Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten".

Hier bringt der kuriose Vorfall selbst die Neigung zum Komischen mit. Eben darum muß auch der Erzähler in objektivierender Nüchternheit den Vorfall berichten. Hier liegt also ein Grenzfall des überhaupt Möglichen vor. Es geschehen die seltsamsten Dinge, und doch geht alles mit rechten Dingen zu. Nichts ist verborgen, kein Glied der logischen Kette entzieht sich dem Verstande durch ein Wunder. Allerdings führt sich hier das „Aufklärerische" selbst fast ad absurdum, denn es wird eine Zumutung an den Verstand gerichtet, die nicht ohne eine gewisse Ironie begleitet sein mag. Und doch will Kleist, daß man ihm glaubt. Ist in den „Schroffensteinern" die Wirklichkeit so diabolisch ausgedacht, daß selbst Sylvester im Übermaß des Vertrauens die „Belastungsprobe" nicht mehr erträgt, an sich selbst zweifelt und endlich nun auch mißtraut wie alle andern, so zeigt die Wirklichkeit in diesen Anekdoten dieselbe Struktur. Im Sylvester zeigt sich, wie viel widersinnige Wirklichkeit der Mensch überhaupt zu tragen vermag, bis er unter ihr zusammenbricht. Eine ähnliche Probe wird dem Leser der „Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten" zugemutet. Niemand wird glauben, daß es möglich sei, lebendig zu bleiben, wenn eine Kugel jemanden in die Brust gefahren ist und man im Rücken das Loch sehen kann, wo sie wieder zum Vorschein kam. In Wirklichkeit ging das also so vor sich: man fand, „daß die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprallt, zwischen der Rippe und der Haut, welche auf elastische Weise nachgegeben, um den ganzen Leib herumgeglitscht und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestoßen, aus der Haut wieder hervorgebrochen war". Kleist rechnet gewiß damit, daß an der Natürlichkeit des Vorganges gezweifelt wird, sonst wäre der Fall nicht erzählenswert. Es ist auch gar nicht einmal wichtig, daß Kleist an diesen Fall „glaubt", wichtig ist nur, was Kleist

der Wirklichkeit zumutet. Auch für die Handelnden im „Amphitryon" erhält die Wirklichkeit diesen Nimbus der unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit. Wesentlich sind die Worte des Sosias, als er im Amphitryon berichtet, was ihm begegnet ist vor dem Hause der Alkmene:

„Ein Vorfall, koboldartig, wie ein Märchen,
Und dennoch ist es, wie das Sonnenlicht"[31]).

Jede Exaggerierung der Wirklichkeit erscheint Kleist interessant, überall in der Begegnung mit Wirklichkeit sucht er das Merkwürdige. In einem frühen Briefe an seine Tante Massow berichtet er von einem Zwischenfall auf seiner Reise nach Frankfurt a. M. Der an sich bedeutungslose Vorfall wird stimmungsmäßig ein wenig ins Schauerliche übertrieben. Er malt die akustischen Wirkungen eines im Gebirge schreienden Menschen aus. Scherzhaft fährt er dann in seinem Brief fort: „Unter diesem charmanten Concert kamen wir des nachts um 12 Uhr in Eisenach an usw."[32]). Sieben Jahre später berichtet Kleist wieder ein Reiseabenteuer an Karoline von Schlieben: Der Reisewagen wird umgeworfen, weil durch ein Eselsgeschrei die Pferde durchgehen. Aber nun beginnt Kleist schon zu reflektieren: „Und an einem Eselsgeschrei hing ein Menschenleben? Und wenn es nun in dieser Minute geschlossen gewesen wäre, darum hätte ich also gelebt?"[33]). Denselben Vorfall berichtet er drei Tage später seiner Braut Wilhelmine. Dieselben Worte kehren wieder, „also an ein Eselsgeschrei hing ein Menschenleben? Und wenn es geschlossen gewesen wäre, darum hätte ich gelebt?"[34]). Die zweite Schilderung unterscheidet sich nicht wesentlich von der ersten für Karoline v. Schlieben, nur sind geringe Züge des Ereignisses noch verdeutlicht, es heißt nicht mehr „als ein Esel hinter uns ein so abscheuliches Geschrei erhob", sondern „kommt ein Zug von Steineseln hinter uns her, und einer von ihnen erhebt ein so gräßliches Geschrei, daß usw." nicht mehr „die Pferde hoben sich hoch in die Höhe", sondern „hoben sich kerzengrade in die Höhe", in beiden Fällen aber heißt es „bei diesem dunklen, rätselhaften, irdischen Leben". Auch weitere Übereinstimmungen des Briefes an Karoline v. Schlieben mit älteren Briefen an Wilhelmine zeigen, wie Kleist sein „Ideenmagazin" verwandte[35]). Der Brief an Wilhelmine enthält noch eine zweite, wahrscheinlich übertriebene Schilderung eines Ereignisses, in dem Kleist wiederum mit Not dem Tode entronnen sein will; und nun heißt es vom Leben: „Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin usw. — ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich,

würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, —" das ist der Ausdruck des unmittelbaren Existierens, dessen Pathos das Paradoxe ist, jede Berührung mit der Wirklichkeit führt zu einem Bewußtsein dieses Widersinnes. Das Merkwürdige, das Außerordentliche wird vom frühen Kleist noch gesucht. Kleist schreibt an Wilhelmine: „Und das ist eben das Talent der Dichter, welche ebenso wenig wie wir im Arkadischen leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem gemeinsten, das uns umgibt, herausfinden können"[36]). In einem späteren Brief führt er verschiedene Beispiele an für die Nützlichkeit einer Beobachtung jeglicher Merkwürdigkeit[37]). „Ihm aber war jede Erscheinung merkwürdig —" heißt es von einem Gefangenen, der durch seine Beobachtung der Spinnen im Gefängnis gelernt hatte, das Wetter vorauszubestimmen und damit — letzten Endes Holland eroberte. „Bemühe Dich also von jetzt an recht aufmerksam zu sein," heißt es weiter, „auf alle Erscheinungen, die Dich umgeben. Keine ist unwichtig, jede, auch die scheinbar unbedeutendste, enthält doch etwas, das merkwürdig ist."

Das alles deutet hin auf einen Kleist, dem das Kantische Weltbild noch nicht die Einheit der Natur zerstört hat, der noch glaubt erkennen zu können, was die Natur bezweckt. Hat Kleist gleichsam ahnungslos das Merkwürdige gesucht in den Erscheinungen, um daraus einen pädagogischen Nutzen zu ziehen, so ist später das Merkwürdige gerade das, was ihn verfolgt. Es tritt damit naturgemäß auch ein gewisser Bedeutungswandel ein für das Wort „merkwürdig". Das Merkwürdige, an dem Kleist gleichsam Nutzen und Zweck einer wohleingerichteten Natur zu erkennen glaubt, wird später zum eigentlich Unfaßbaren, zum eigentlich Kuriosen, zur unerhörten Begebenheit. Zeigt diese unerhörte Begebenheit in ihrer Steigerung eine Exaggerierung der Wirklichkeit, die den Widersinn der Wirklichkeit so weit spannt, daß unser Verstand nicht die Kraft hat, seiner Herr zu werden, dann wird diese Begebenheit komisch (wie es sich in den „unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten" zeigte). Nun kann auch die ganze Welt in diesem Sinne eine „unerhörte Begebenheit" sein für Kleist und gerade darum in der „Physiognomie des Augenblicks" komisch werden.

Diesem Gefühl entspricht der Brief an die Frau von Haza, der schon erwähnt wurde[38]). Es heißt darin: „Was sagen Sie zur Welt, d. h. zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, daß mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt.

Es ist, als ob sie im Walzen, gleich einer alten Frau, plötzlich nachgäbe (sie wäre zu Tode getanzt worden, wenn sie festgehalten hätte). Und Sie wissen, was dies auf den Walzer für einen Effect macht. Ich lache darüber, wenn ich es denke. Wissen Sie denn, daß ich auch einen Schleifer mitgemacht habe, nach dem Fort de Joux, über Chalons und wieder zurück? —" In seinem letzten Brief an Fr. v. H. heißt es noch einmal in der Erinnerung an ihre eigene Freundschaft: „Ja, die Welt ist eine wunderliche Einrichtung!" Etwas später heißt es für Adam Müller, er möge „ein rüstiger Streiter Gottes gegen des Teufels Aberwitz bleiben, der die Welt in Banden hält —"[39]). Die wunderliche Einrichtung der Welt scheint in der Physiognomie des Augenblicks komisch zu sein. Dieser Satz ist wesentlich für das Komische bei Kleist überhaupt.

IV. Das Ungeheure. (Kleist und E. T. A. Hoffmann.)

Der Instinkt für das Kuriose hat Kleist zugleich zu einem „Meister des Ungeheuerlichen" werden lassen. Diese Neigung zum Ungeheuerlichen ist es, die ihn auch mit E. T. A. Hoffmann verbinden könnte. Auch E. T. A. Hoffmanns Novellen bevorzugen das Sonderbare und Außerordentliche. Hoffmann selbst hat Kleist sehr geschätzt und mit aller Vorsicht mag man behaupten, daß in groben Zügen der „Ignaz Denner" stofflich an den Kohlhaas erinnert, „Das Sanktus" an „Die heilige Cäcilie", „Das Gelübde" vor allem an „Die Marquise v. O. . .". Ein Vergleich dieser beiden Meister des Ungeheuerlichen rechtfertigt das Unterfangen, gerade bei Kleist das Ungeheuerliche als Ausdruck seines Existenzgefühls zu betrachten. Beide haben in ihrer scheinbar analogen Einstellung zum „Außerordentlichen" eine grundsätzlich unterschiedene Haltung zur Wirklichkeit überhaupt. Bei Kleist ist die Wirklichkeit immer noch Meisterin des Ungeheuerlichen, denn das Ungeheuerliche ist ja nichts als der konkreteste Ausdruck der realen Wirklichkeit, bei Hoffmann greift das Ungeheuerliche noch über die Wirklichkeit hinaus, ist also nicht ein Ausdruck der Wirklichkeit selbst, sondern eher ein Ergebnis der romantischen Ironie, die sich die Wirklichkeit unterwirft.

Der „Fall", der „Wirklichkeitsskandal" interessiert Hoffmann nur soweit, als er Vehikel ist, seiner maßlosen Phantasie in die Unendlichkeit zu verhelfen. Auch die kleistische Phantasie ist wohl „maßlos", aber sie ist damit zugleich auch unerbittlich. Hoffmann wie Kleist spüren die tiefe Ironie, die die Natur in alles menschliche Treiben hineingelegt hat.

Beide haben auch Beziehungen zu G. H. Schubert (z. B. ist eine Stelle aus Schuberts „Nachtseiten" aufschlußreich für Hoffmanns „Gelübde", wo der seltsame Zustand des wachen Träumens erklärt werden soll[40]). Aber jene Erkenntnis der Ironie aller Daseinszusammenhänge erhärtet geradezu das kleistische Existenzgefühl. Hoffmann wird zu der entgegengesetzten Anschauung geleitet, er wird gerade darum Humorist, Humorist aus Not und wider Willen. Seine schonungslose Härte ist nur möglich, weil er zugleich an diese Wirklichkeit nicht glaubt und sie jederzeit vernichtet um einer phantastischen Wirklichkeit willen, die nur in seiner Sehnsucht existiert. Auch Hoffmann stand wie Kleist der Wirklichkeit gegenüber in aller Unmittelbarkeit. Entgegen der Mode, verzichtet er sogar, Kants Vorlesungen zu hören. Aber diese Wirklichkeit war ihm nicht anders gegeben als in ihrer Überwindung zum Transzendenten. Das kleistisch „Kuriose" und „Ungeheuerliche" sind Grenzfälle am Rande des Möglichen. Das hoffmannsche „Ungeheuerliche" ist kein Grenzfall der Wirklichkeit, sondern eine reale Unmöglichkeit, an der sich die Wirklichkeit nicht als „gebrechlich", sondern geradezu als „nicht zuständig" zeigt. In der Uebersteigerung kompliziertester Daseinszusammenhänge ist die Wirklichkeit nicht mehr sich selber mächtig und wächst durch Zauberei in eine jenseitige Welt hinein. Hoffmann selbst schreibt in einem Brief an Speyer über das kleistische Bettelweib von Locarno: „Er durfte keinen Vampyr aus dem Grabe steigen lassen, ihm genügte ein altes Bettelweib"[41]). Hoffmann hätte auf diesen „Vampyr" nicht verzichten können. Eine Beschränkung Hoffmanns auf das Konkretwirkliche einer Daseinsverfassung hätte zugleich seine dichterische Begabung im Tiefsten getroffen. Die Marquise von O. . . . etwa wirkt durch die fast brutale Primitivität der Begebenheit, darin der Raum geschaffen ist für eine Auseinandersetzung des Gefühls. Denselben Stoff muß Hoffmann im „Gelübde" verkomplizieren, denn einerseits wird die Begebenheit um der Ungeheuerlichkeit willen erzählt, nicht soll sich in der Begebenheit ein Gefühl verwirren, andererseits will er uns den Stoff menschlich näher bringen. Die Ausmalung der Einzelzüge raubt aber dem Stoff das Unerbittliche. Die Erlösung aus der Objektivität wendet sich zu einem tiefen Fall ins Subjektive, das mit dem Stoff nichts anderes anzufangen weiß, als ihn zu einem Objekt der Spannung zu machen. Darum kann Kleist uns im ersten Satz in die ganze Begebenheit einweihen, denn ihn interessiert der Fall um der Umstände willen im innersten Gefühl der Heldin. Und darum muß uns Hoffmann

im Unklaren lassen über die Vorgänge, denn er begnügt sich ja nur mit den schauerlichen „Umständen", die nur nach dem Prinzip der Spannung sich richten und ordnen. Eben darum „erzählt" er auch und „berichtet" nicht. Kleist gibt im ersten Satz das „Programm", Hoffmann das „Geheimnis". Er erzählt, wie am St. Michelstage im Städtchen L. ein Reisewagen vor das Haus des Bürgermeisters fährt und eine geheimnisvoll verhüllte, hohe, jugendliche Gestalt den Wagen verließ. Er führt uns mitten in die Sensation des Geschehens ein. Aber es ist eine Sensation, die unsere Neugier wachrufen soll, auch Kleists erster Satz der „Marquise von O . . ." ist ja gewissermaßen schon eine Sensation, aber diese Sensation ist der Ausdruck der totalen Struktur des Geschehens. Die hoffmannsche Erzählungstechnik ist gezwungen, von Szene zu Szene eine Sensation des Geschehens der anderen folgen zu lassen. Stilistisch hat sich Hoffmann nur im Beginn des „Ignaz Denner" Kleist genähert. Hier hat es den Anschein, als wollte er nüchtern zusammenfassend ein Geschehen berichten, im folgenden aber verlieren die Ereignisse den Unterton objektiver Nüchternheit.

Hätte sich Kleist durch die Erkenntnis, daß wir nichts zu erkennen vermögen, durch die Einsicht in die kuriose Struktur der Wirklichkeit, zur Wirklichkeitsfeindschaft verleiten lassen, er wäre wie Hoffmann ein Humorist wider Willen geworden. Bei Hoffmann führt dieser wirklichkeitsfeindliche Zug zur Verzerrung und Übersteigerung, ja zur Auflösung des Seins. Die Wirklichkeit faßt ihn nur in der „Tücke des Objektes", aber die so sich gebärdende Wirklichkeit ist ja auch nur diabolisch im Auftrage einer jenseitigen Macht. Die „Tücke des Objekts" hat zur Folge: das komische Mißgeschick. Hoffmann ist es unmöglich, über die erbärmliche Welt hinzugehen, als sei alles so, wie es ist, gut und schön. Auch Kleist ist das unmöglich. Aber Kleist sieht sich mit seiner eigenen Existenz eingespannt in dieses Schicksalsgefüge des Daseins und findet in der unmittelbaren Bezeugung des Gefühls die Kraft, die Erbärmlichkeit zu ertragen und sich der Erbärmlichkeit erst dann zu entziehen, wenn ihm „auf dieser Welt nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig bleibt". Für Hoffmann aber wird das Leben zum Spuk. An sich mögliche Daseinszustände verbinden sich mit anderen Daseinszuständen, die in sich wohl wiederum möglich, aber in der Verbindung mit dem vorhergehenden absolut phantastisch sind. Die hoffmannsche Ironie ist verzweifelt und vernichtet die Realität. Die allgemeine romantische Ironie, die alles Bestehende lächerlich machte, um es überhaupt erst

besitzen zu können, hatte letzten Endes Freude an dieser Wirklichkeit, wenn ihr auch nichts anderes übrig blieb, als Illusion zu sein. Hoffmann hat keine Freude an dem, was er lächerlich macht, er lacht nicht, er ist vergrätzt, seine romantische Ironie ist verbittert.

Für Kleist hat sich das Komische erschöpft in der Fabel, im Kuriosen. Die Beziehung zum Komischen ist damit eigentlich v o r dem eigentlichen „dichten" gewesen. Hoffmann braucht aber das Komische, um sein Vehikel des Ungeheuerlichen überhaupt in Gang zu bringen und zuletzt ist es der grimmige Humor, der ihm dazu verhilft, sich empor zu schwingen. Die Phantasie realisiert die ganze Geisterwelt, die damit zugleich nur eine Erweiterung des Irdischen ist, gleichsam fast nur unter anderen atmosphärischen Bedingungen. Und nun tritt etwas ein, was für das kleistische Existenzbewußtsein undenkbar wäre, das wirkliche Ich und dessen phantastisches Produkt im Jenseits oscillieren humoristisch (Prinzessin Brambilla). Die magischen Gewalten idealisieren sich nicht, sie sind nur irrational auf Grund der übersteigerten Wirklichkeit zum Phantastischen. Nur so ist die Herrschaft des Irrationalen im phantastischen Zufall möglich, wie etwa in den „Elixieren des Teufels". Der Zufall ist magisch geworden. Was also bei Kleist fast zu einer Sinnlosigkeit des vom Schicksal kaum noch gemeisterten Zufalls sich entwickelte, führt bei Hoffmann zum Magischen. Bei Kleist ist der Mensch allein gelassen mit den sinnlos gewordenen Zufällen, bei Hoffmann führt eine magische Gewalt dem Menschen einen Zufall zu.

Gerade an Hoffmann zeigt sich, wie fern Kleist jeglicher romantischer Ironie ist, jeglichem humoristischen Oscillieren, wie fern jeglicher Verzerrung der Wirklichkeit. Der sich im Kuriosen bewährende Wille zur Nüchternheit ist damit eine Äußerung seines innersten, existenziellen Pathos.

Durch diesen Vergleich Kleists mit E. T. A. Hoffmann erweist sich der Begriff des Kuriosen als fruchtbar. Die Welt E. T. A. Hoffmanns ist, so seltsam es klingen mag, nicht von jener konkreten Kuriosität, wie sie Kleist empfinden mag. Gerade weil bei Hoffmann das Kuriose nicht existierend umgrenzt ist, besitzt es nicht die unmittelbare Schärfe. Im Märchen ist das Kuriose lange nicht in dem Maße „Sensation" wie in der kleistischen Wirklichkeit. Ja, im Märchen ist die Steigerung des Kuriosen zum Phantastischen selbstverständlich, in der kleistischen Wirklichkeit aber ist das Kuriose die unbegreifliche Struktur der Welt. Das kleistisch Kuriose erinnert den Menschen an seine konkrete, irdische Gebrech-

lichkeit, es verbannt ihn in seine innerste Endlichkeit. Das Kuriose E. T. A. Hoffmanns weist den Menschen in die uferlose Unendlichkeit, in ein Jenseits, in dem Gesetze walten, die nicht mehr nach der Struktur der Endlichkeit gebildet sind.

E. T. A. Hoffmann erzählt auch um ganz anderer Dinge willen wie Kleist. Er hat es auf Instinkte in uns abgesehen, die Kleist von vornherein mit seiner Nüchternheit erschlägt. Als Beispiel diene ein Vergleich. Wenn man die ersten Sätze der kleistischen und hoffmannschen Erzählungen zusammenstellt, ergibt sich folgendes Bild:

Michael Kohlhaas:

An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Roßhändler —

Die Marquise v. O. . .:

In M . . ., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise v. O . . . —

Das Erdbeben von Chili:

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblick der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier namens Jeronimo Rugera an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken —

Das Bettelweib von Locarno:

Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht —

Die Verlobung von St. Domingo:

Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve ein fürchterlicher alter Neger namens Congo Hoango —

Der Findling:

Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen größere Reisen zu machen —

Die heilige Cäcilie:

Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge, in Wittenberg studierende Leute, mit einem Vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in Aachen zusammen —

Der Zweikampf:

Herzog Wilhelm von Breisach, der seit seiner heimlichen Verbindung mit einer Gräfin namens Katharina von Heersbruck aus dem Hause Alt-Hüningen, die unter seinem Range zu sein schien, mit seinem Halbbruder in Feindschaft lebte, kam gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, da die Nacht usw. —

Sonderbare Geschichte, die sich zu meiner Zeit in Italien zutrug:

Am Hofe der Prinzessin von St. C . . . zu Neapel befand sich im Jahre 1788 —

Geistererscheinung:

Am Anfange des Herbstes 1809 verbreitete sich in der Gegend von Schlan (einem Städtchen 4 Meilen von Prag auf der Straße nach Sachsen) das Gerücht einer Geistererscheinung, die ein Bauernknabe aus Stredokluk (einem Dorfe auf halbem Wege von Schlan nach Prag) gehabt hatte —

Der neue (glücklichere) Werther:

Zu L . . . in Frankreich war ein junger Kaufmannsdiener Charles C . . ., der die Frau seines Prinzipals, eines reichen, aber bejahrten Kaufmanns namens D . . ., heimlich liebte —

Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes:

Der Ritter Hans Courage, Vasall des Grafen von Alenson, mußte in häuslichen Angelegenheiten eine Reise übers Meer tun —

Mutterliebe:

In St. Omer im nördlichen Frankreich ereignete sich im Jahre 1803 ein merkwürdiger Vorfall —

Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe:

Als die Fregatte „The Caracass", welche im Jahre 1772 nach dem Nordpol segelte, um Entdeckungen zu machen, eingefroren war —

Um die konkrete Wirklichkeit des Kuriosen zu unterbauen, berichtet Kleist keinen Vorfall, der sich nicht durch genaue Zeit- und Ortsangabe verantworten könnte. Im ersten Satz, der in den Novellen auch schon das entscheidende Problem, das Thema, umreißt, wird für die Kuriosität die historische Basis gezogen. Ja, die historische Basis wird für die Kuriosität wichtiger, als die Beteuerung, daß sich auch alles wirklich zugetragen habe. Kleist führt uns im ersten Satz schon mitten in das Zentrum der Erzählung. Hoffmann führt uns nur an die Peripherie. Hoffmann hat den Ehrgeiz, „unterhalten" zu wollen, er arbeitet darum zuweilen mit Mitteln, die auch der Kriminalroman benutzt. Der unmittelbare Eintritt in die hoffmannsche Welt, die häufige Ichbezogenheit, führen

auch zu einer anderen Haltung zum Kuriosen. Hoffmann überrascht etwas, was sich begeben will in einem willkürlichen (stilistisch natürlich wesentlichen) Augenblick. Meistens werden wir im Anfang noch im Unklaren gelassen, was sich begeben hat und was sich nun noch begeben will. Die kuriose Ungeheuerlichkeit ist bei Kleist dem Leser in ihrem ganzen Umfang immer gegenwärtig. Bei Hoffmann ist das Kuriose ein Spannungsprinzip der Handlung, der der Leser ahnungslos folgt. Der kuriose Fall ist also gar nicht in seiner konkreten Unerbittlichkeit zu erkennen. Diese Art, wie Hoffmann uns Wirklichkeiten zuführt, läßt einen weiten Raum offen, in dem jederzeit die Ironie auf die Geschehnisse reflektieren kann. Zum Vergleich seien als Beispiele Hoffmannsche Erzählungsanfänge angefügt:

Ritter Gluck:

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage, die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor usw. —

Don Juan:

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: „Das Theater fängt an!“ weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war —

Berganza:

Wie die Geister Ossians aus dem dicken Nebel, trat ich aus dem mit Tabaksdampf erfüllten Zimmer hinaus in das Freie —

Der Magnetiseur:

‚Träume sind Schäume“, sagte der alte Baron, indem er die Hand nach der Klingelschnur ausstreckte —

Der goldene Topf:

Am Himmelfahrtstage nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durch das schwarze Tor usw. —

Die Abenteuer einer Sylvesternacht:

Ich hatte den Tod, den eiskalten Tod im Herzen, ja aus dem Innersten, aus dem Herzen heraus stach es wie mit spitzen Eiszapfen in die glutdurchströmten Nerven. Wild rannte ich, Hut und Mantel vergessend, hinaus in die finstere, stürmische Nacht —

Ignaz Denner:

Vor alter, längst verflossener Zeit lebte in einem wilden, einsamen Forst des fuldaischen Gebietes ein wackerer Jägersmann, Andres mit Namen —

Die Jesuitenkirche in G.:

In eine elende Postchaise gepackt, die die Motten, wie die Ratten Prosperos Fahrzeug, aus Instinkt verlassen hatten,

hielt ich endlich, nach halsbrechender Fahrt halb gerädert, vor dem Wirtshaus auf dem Markte in G. —

Das Sanktus:

Der Doktor schüttelte bedenklich den Kopf. „Wie," rief der Kapellmeister heftig, indem er vom Stuhl aufsprang, „wie! So sollte Bettinas Katarrh wirklich etwas zu bedeuten haben?"

Das Majorat:

Dem Gestade der Ostsee unfern liegt das Stammschloß der Freiherrlich von R . . .'schen Familie, R . . .sitten genannt. Die Gegend ist rauh und öde —

Das Gelübde:

Am Michaelistage, eben als bei den Karmelitern die Abendhora eingeläutet wurde, fuhr ein mit vier Postpferden bespannter stattlicher Reisewagen donnernd und rasselnd durch die Gassen des kleinen polnischen Grenzstädtchens L. und hielt endlich still vor der Haustür des alten teutschen Bürgermeisters —

Das steinerne Herz:

Jedem Reisenden, der bei guter Tageszeit sich dem Städtchen G. von der südlichen Seite bis auf eine halbe Stunde des Weges genähert, fällt der Landstraße rechts ein stattliches Landhaus in die Augen, welches usw.

V. Das Lakonische (als Form der Nüchternheit).

Stilistisch drückt sich diese „Nüchternheit" aus, die jenseits von Humor und Ironie ein Lebensgefühl durchdringen kann, in einer gelassenen Unbeteiligtheit, die bei aller atemberaubenden Wucht der Geschehnisse, im tiefsten Sinne lakonisch ist. Die Wirklichkeit, auch dort, wo sie sich komisch anbietet, wird erobert, ohne daß etwas an ihr vermindert oder übertrieben, verzerrt oder idealisiert wird. Will Kleist selbst Komik hervorrufen, äußert sich die Komik stilistisch also im Lakonischen. Die Laune verbirgt sich unter der Maske der Ernsthaftigkeit. Dieser lakonische Stil des Komischen zeigt sich besonders deutlich im „Charité-Vorfall", wo ein wahrhaft grausig Verstümmelter, nach den Ursachen seiner Unfälle befragt, mit wahrhaft ungeheuerlicher Nüchternheit berichtet, wie es sich zugetragen. „Und selbst die Totkranken, die im Saale auf den Betten herumlagen, mußten über die spaßhafte und indolente Weise, wie er es hervorbrachte, lachen." Eine Episode aus der „Geistererscheinung" zeigt den lakonischen Stil des Komischen am deutlichsten: Der Onkel, ein alter Invalide, wird von seinem Neffen geweckt, der anfängt, Gespenster zu sehen; der alte Soldat ergrimmt, daß man ihn weckt, „nimmt

den Stock und zerprügelt den ungläubigen Herrn Neffen. Joseph schreit fürchterlich, alle seine Geschwister werden wach und schreien mit, die Eltern eilen voller Angst herbei, sie besorgen Feuer oder Mord, beruhigen sich aber bald, da sie sehen, daß nur der dumme Joseph etwas geprügelt wird; sie fragen nach dem Anlasse des Tumultes; Joseph erzählt schluchzend seine Geschichte; der Onkel flucht laut über den Lügner; den Eltern ist der Fall zu spitzig, zum Untersuchen ist nicht Zeit, und da Joseph von seinem Satz nicht abgeht, so vereinigen sie sich der Kürze halber mit dem Onkel, prügeln gemeinschaftlich auf den ersten und schicken ihn zu Bett. In der folgenden Nacht geht der Spaß von neuem an, Joseph wird wieder geweckt, sieht eine Gestalt, hält sie wieder für den Onkel, und da er diesmal seiner Sache gewisser zu sein scheint, so beklagt er sich noch ungestümer; der alte Onkel erwacht, prügelt, die Eltern kommen herbei, prügeln auch, und Joseph flüchtet sich ein gut Teil mürber als die vergangene Nacht, in sein Bett"[42]). Daß der Delinquent, an dem sich das Komische vollzieht, offenbaren Schaden leidet, recht lebhaften Schmerz empfindet, stört die Wirkung des Komischen nicht im geringsten, die komische Wirkung wird geradezu erzielt, *weil* jemand derartigen Schaden erleidet, der zwar ungefährlich, aber doch recht schmerzhaft ist. Ebenso leidet ja der Adam im „Zerbrochenen Krug" recht schmerzlich, und der Zuschauer lacht darüber. Selbst wenn etwa die Delinquenten des komischen Vorfalls derartige konkrete Schmerzen leiden, daß sie ihren Geist aufgeben, wird das Komische nicht vermindert. Als Beispiel diene die Anekdote von den zwei berühmten englischen Boxern. Ohne jeden ironischen Kommentar wird erzählt, wie die Boxer sich in die Gedärme schlagen, daß sie die Augen verdrehen, sich aber unter dem Jubel des Volkes gegenseitig beglückwünschen und bewundern. Der eine Boxer bleibt tot auf dem Platze, der andere erliegt in Bälde den Strapazen dieses Kampfes. Komisch ist dieser an sich recht traurige Fall nur, weil ohne jede Teilnahme der Vorgang in einer ihm eigentlich ungemäßen, lakonischen Weise vorgetragen wird. Allerdings schlägt hier die lakonische Nüchternheit um in Ironie, zu einer kleistischen Art der Ironie, die weder schillert noch reflektiert, sondern sich hinter der Maske vollkommenen Ernstes versteckt. *Es ist eine lakonische Ironie im Inkognito der Nüchternheit.*

Der lakonische Stil, der eine komische Wirkung hervorruft, zeigt sich etwa auch in der „Marquise v. O. . .", als der totgeglaubte Graf F. wieder auftaucht: "Nachdem die

Szene unbegreiflicher Verwunderung vorüber war und der Graf auf die Anschuldigung der Eltern, daß er ja tot sei, versichert hatte, daß er lebe, wandte er sich" usw.[43]) oder im „Amphitryon":

Amphitryon: Gut. Weiter. Während Du den Weg verfolgtest —
Sosias: Setzt ich den Fuß stets einen vor den andern,
und ließ die Spuren hinter mir zurück[44]).

Die mit nüchternen Augen erfaßte optische Situation, mag diese Situation auch noch so ernsthaft sein, hat eine Neigung zum Komischen, wenn das Auge abschweift, und an unwichtigen Gegenständen hängen bleibt. Hier sei das für Kleist bezeichnende Beispiel aus der „Marquise v. O . . ." angeführt; um die Peinlichkeit einer Situation recht greifbar zu machen, wird vor Augen geführt, wie der Graf F. während der sehr ernsten Diskussion mit dem ihm angebotenen Stuhl umgeht. Dieses Spiel mit dem Stuhl verdeutlicht seine Verlegenheit. Das Komische springt gleichsam verdeckt aus der Gegenständlichkeit der Situation hervor. Kleist selbst sucht nur der Situation Gegenständlichkeit zu verleihen, die Komik ist also nicht eigentlich bezweckt, sie ist nur die unmittelbare und natürliche Folge des lakonischen Stils, andererseits die Folge der Erzählungstechnik überhaupt, die die dramatische Wirklichkeit in laufenden Situationen abhandelt. Die „Marquise v. O . . ." teilt sich schon drucktechnisch in 27 Abschnitte. Jedem dieser Abschnitte entspricht ungefähr eine Situation. Eine solche Situation ist gekennzeichnet durch das Hinzutreten einer Person, mit der etwas verhandelt wird. Die Situation ist mit dem Fortgang der jeweils für diese Situation wichtigen Person beendet. Das zeigt frappierend folgende Zusammenstellung der Schlußsätze jedes Abschnittes. 18 dieser 27 Abschnitte enden folgendermaßen: 2. — und kehrte in den Kampf zurück. 6. — man sah ihn sich entfernen. 7. — und rollte mit dem Wagen dahin. 8. — und kehrte erst kurz vor der Abendtafel zurück. 9. — und reiste ab. 10. — und ging ab. 12. — und verließ das Zimmer. 13. — und bat ihre Gesellschafterin, sich zu entfernen. 14. — und fuhr ab. 16. — und ging ab. 17. — und verschwand. 18. — und ging, völlig ausgesöhnt mit seinem Schicksal, fort. 19. — und ging weg. 20. — und verließ das Zimmer. 21. — und ließ sie allein. 23. — und verschwand. 24 — und ließ ihn stehen. 25. — und fuhr dahin ab.

Es ist damit gleichsam indirekt gezeigt, wie Kleist seine Novelle von der Wirklichkeit dramatischer Situationen, die sich steigernd aneinander reihen, umgreifen läßt. Der Lauf der Geschehnisse entwickelt sich im Bilde der verketteten Si-

tuationen. Jede Situation sucht eine möglichste Vergegenwärtigung des Wirklichkeitsbildes durch ein Eingehen auch auf nebensächliche Wirklichkeit zu erzielen. An der nebensächlichen Wirklichkeit sollen sich die Handelnden konkret erweisen. Dieses technische Hilfsmittel zur Belebung der dramatischen Situation hat gerade als unwesentliche Wirklichkeit im Widerspruch zur wesentlichen Wirklichkeit etwas Komisches. (Es sei noch einmal daran erinnert, daß hier absolut nicht das Komische bezeichnet ist durch die Auflösung einer Erwartung in nichts, auch ruht das Komische nicht eigentlich in irgend einer „Abnormität", letzten Endes ist sie das Ergebnis der „Nüchternheit".) Als Beispiel sei aus der „Marquise v. O . . ." folgendes angeführt:

„— — Die Marquise wußte nicht, was sie von dieser Aufführung denken sollte. Sie sah, über und über rot, ihre Mutter, und diese mit Verlegenheit den Sohn und den Vater an; während der Graf vor die Marquise trat und, indem er ihre Hand nahm, als ob er sie küssen wollte, wiederholte, ob sie ihn verstanden hätte. Der Kommandant sagte, ob er nicht Platz nehmen wolle, und setzte ihm auf eine verbindliche, obschon etwas ernsthafte Art, einen Stuhl hin. Die Obristin sprach: „In der Tat" " usw. „Der Graf setzte sich, indem er die Hand der Dame fahren ließ, nieder und sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen —" usw. Während der langen, folgenden Auseinandersetzung läßt Kleist den Stuhl gleichsam nicht aus den Augen und nachdem wir ihn schon lange vergessen haben, fährt er nach d r e i Seiten fort: „Der Graf saß einen Augenblick und schien zu suchen, was er zu tun habe, drauf, indem er sich erhob und seinen Stuhl wegsetzte: „Da er die Hoffnung, sprach er —" usw. „Worauf er, n o c h d e n S t u h l i n d e r H a n d, an der Wand stehend, einen Augenblick verharrte und den Kommandanten ansah"[45]). Später heißt es, als die Marquise den Doktor konsultiert: „Die Marquise fragte, da er noch einen Handschuh, den er hatte fallen lassen, von der Erde aufnahm: „Und die Möglichkeit davon, Herr Doktor?" Der Doktor erwiderte, daß er ihr die letzten Gründe der Dinge nicht werde erklären brauchen, verneigte sich vor ihr noch einmal und ging ab"[46]).

Der nebensächliche Zwischenfall dient also nicht allein der Belebung des Dialogs, sondern auch der Motivierung seiner Weiterführung. Das Spiel mit dem Stuhl veranschaulicht die Verlegenheit des Grafen; Verlegenheit eines andern ist aber für den Unbeteiligten leicht komisch. In einem Brief an Ulrike, der von der Audienz bei Kökeritz berichtet, wird eine peinliche Situation auch verdeutlicht durch den für die

Briefform immerhin umständlichen Bericht einer Nebensächlichkeit. Es zeigt sich in Kleists Briefen überhaupt überall die Neigung, schon zu „gestalten". Die Neigung zum Gestalten erwächst aus dem Drang, dem anderen ja alles recht greifbar und gegenwärtig vor Augen zu führen. In dem erwähnten Brief heißt es: „— — Ich verstünde ihn nicht, antwortete ich mit so viel Ruhe, als ich zusammenfassen konnte; ich wäre körperlich krank gewesen, und fühlte mich, bis auf eine gewisse Schwäche, die das Bad vielleicht heilen würde, wieder hergestellt. — Er nahm das Schnupftuch aus der Tasche und schnaubte sich. „Wenn er mir die Wahrheit gestehen solle, fing er an, —" usw.[47]).

Dialoge, die in ihrer lakonischen Kürze und duch eine sich seltsam gleichbleibende Unbeirrbarkeit des Fragenden oder Antwortenden einen komischen Charakter erhalten, werden häufig in Briefe eingeschoben. Einen solchen Dialog bringt der Brief an Wilhelmine vom 4. (5.) 9. 1800[48]), vor allem der Brief an Wilhelmine vom 13. (18.) 8. 1800[49]). Es heißt darin: „— höre, was ich darin fand, und ich werde Dir ferner nichts mehr über den Ton in Wirzburg sagen brauchen. „Wir wünschen ein paar gute Bücher zu haben" — Hier steht die Sammlung zu Befehl — „Etwas von Wieland" — Ich zweifle fast — „Oder von Schiller, Goethe" — Die mögen hier schwerlich zu finden sein — „Wie? Sind alle diese Bücher vergriffen? Wird hier so stark gelesen?" — Das eben nicht — „Wer liest denn hier eigentlich am meisten?" — Juristen, Kaufleute und verheiratete Damen — „Und die unverheirateten?" — Sie dürfen keine fordern — „Und die Studenten?" — Wir haben Befehl, ihnen keine zu geben. — „Aber sagen Sie uns, wenn so wenig gelesen wird, wo in aller Welt sind denn die Schriften Wielands, Goethes, Schillers?" — Halten zu Gnaden, diese Schriften werden hier gar nicht gelesen — „Also Sie haben sie gar nicht in der Bibliothek?" — Wir dürfen nicht — „Was stehen denn also eigentlich für Bücher hier an den Wänden?" — Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben — „So, so."

Das ist dasselbe inquisitorische Verfahren, das späterhin auch im „Zerbrochenen Krug" angewandt wird. Bezeichnend ist am Schluß das „So, so." Es kennzeichnet unmittelbar die spezifisch kleistische, lakonische Ironie im Inkognito ernsthafter Nüchternheit. Der Vorfall ist komisch, es wird nicht gelacht, nicht einmal gelächelt, bei diesem „So, so" wird physiognomisch keine Miene verzogen. Dieses ernsthafte „So, so" findet sich in anderer Formulierung, aber mit dem-

selben Gefühlswert, in vielen Schlußsätzen der komischen Anekdoten und Begebenheiten, man vergleiche vor allem den letzten Satz vom „Charité-Vorfall". Dieses „So,so" ist damit fast ein ironischer Gedankenstrich, der das vorhergehende nicht ironisch auflösen, sondern gleichsam in der Schwebe halten soll. Die Kurve der Erzählung, die nun am Ende Anlaß nehmen will in die innerste Subjektivität, aus der sie sich geboren weiß, zurückzutreten, wird durch diesen ironischen Gedankenstrich wieder in die Sphäre der nüchternen Allgemeinheit zurückgebogen. So endet auch das Marionettentheater. Dem Höhepunkt der gedanklichen Konzentration folgt eine zerstreute Frage und eine ironische Antwort im Inkognito vollkommener Ernsthaftigkeit.

Kleist ist aus diesem Grunde niemals satirisch, selbst dort, wo er es selbst zu sein glaubt, hat er wohl die satirische Absicht, aber eine eigentliche Satire entsteht nicht. Der Ernst gegenüber allem Wirklichen, die Treue gegen sich selbst im Existieren läßt es nie dazu kommen, daß etwas dargestellt wird in einer komischen Verzerrung, wie sie letzten Endes von der Wirklichkeit niemals geboten werden kann. Die Realität, die getadelt wird, wird mit einer gewissermaßen höhnischen Rechtschaffenheit bloßgestellt. Der stilistische Ausdruck des Satirischen ist, wie beim Ironischen, das einfache Fingieren des Gegenstandes, den die Satire sich aufs Korn genommen hat. In den „Satirischen Briefen" tritt darum Kleist uns auch völlig ernst entgegen. Er will die Franzosenfreundlichkeit lächerlich machen und versucht es, ohne dabei gewissermaßen die Miene zu verziehen. Der Gegenstand ist lächerlich genug, um für sich alleine zu sprechen, so wie auch die kuriose Welt an sich lächerlich genug ist, als daß man sich noch bemühen müßte, sie durch Verzerrung, Verschiebung oder Brechung lächerlich zu machen. Darum ist für Kleist die nüchterne Vergegenwärtigung das schlagendste Mittel für die Satire. Das Fingieren des Gegenstandes aber in satirischer Absicht macht auch das Lehrbuch der französischen Journalistik noch hohnvoller, als wenn eine lyrische Laune den Stoff durchdrungen hätte. Die offizielle Gebärde des nüchternen Berichtes ist das Inkognito der Ironie. Wenn diese Ironie ihr Inkognito ablegt und aus unterdrückter Wut „witzig" wird, ist dieser Witz immer noch kleistisch durch eine gewisse Unzulänglichkeit, Herbheit und Skurilität. Kleists Epigramme sind grob und zuweilen geschmacklos. Sein Witz entsprang nicht aus einer Fülle launigen Geistes, nicht in jedem Augenblick aus der unmittelbaren geistigen Bereitschaft zum „witzig-sein".

Der unverschämte Brief an Iffland[51]) ist bezeichnend für die kleistische Maßlosigkeit, die sich auch hier noch lakonisch gibt. Ebenso geschmacklos ist jenes Epigramm: „Das frühreife Genie". Natürlich entsprangen die Epigramme einer Laune, aber es war eine grimmige Laune, in der auch die selbstironischen Epigramme auf die Penthesilea und die Marquise v. O. sich bildeten. Aber auch in den Epigrammen zeigt sich eine kleistische, ironische Unerbittlichkeit, er setzt sich nicht witzig mit seinem Gegenstand auseinander, er reflektiert auch hier nicht, sondern „fingiert". Z. B.:

„Komödienzettel"
„Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea, Hundekomödie; Akteurs: Helden und Köter und Fraun."

„Dedikation der Penthesilea"
„Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht. Mit Hunden zerreißt sie Welchen sie liebet, und ißt, Haut dann und Haare, ihn auf."

„Die Marquise von O . . ."
„Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu."

Der Drang zum „witzig-sein" findet die erste Befriedigung im Wortwitz. Im „Zerbrochenen Krug" handhabt Kleist diesen Wortwitz bis zur Ermüdung. Aber der Wortwitz zündet eigentlich nicht und ist nicht jederzeit im Stande, einen Nimbus von Lustigkeit hervorzurufen. Das Paradoxe war Kleists innerste Anlage, aber das Paradoxe an sich ist noch nicht witzig. Gerade der Wortwitz Kleists zeigt, daß der Witz gesucht wird. Er ist darum mehr ein Ergebnis der Reflexion als der Laune. Auf der Ebene der Reflexion bietet der Wortwitz am ehesten sich an. Z. B.:

„Das Sprachversehen".
„Was, Du nimmst sie jetzt nicht, und warst der Dame versprochen?
Antwort: Lieber, vergib, man verspricht sich ja wohl".

Auch in Kleists Briefen findet sich zuweilen ein recht fader Wortwitz. In einem Brief an Wilhelmine heißt es etwa: „— unser Wirt heißt übrigens Wirth und wir befinden uns in diesem doppelten Wirthshause recht wohl"[51]). Von einmaliger echter Komik ist der „Neujahrswunsch eines Feuerwerkers an seinen Hauptmann". Auch hier ist der Witz eigentlich „ausgedacht". Aber das Komische kennzeichnet sich wieder in der unerbittlichen Durchführung der phantastischen Vergleiche, die der wackere Feuerwerker findet aus seinem Lebensbereich für die barockgeschwollene Formulierung seiner Gratulation.

Eine andere leicht-komische Wirkung erzielen zuweilen Landschaftsschilderungen in Briefen. Ein phantasierender Blick für die äußeren Dinge seiner Umwelt führt zur leicht komischen Personifikation. In seinen Novellen tritt dieser phantasierende Blick, das eigentlich lyrische Auffassen der Umwelt, ganz zurück. In einem Brief an Wilhelmine heißt es: „— von beiden Seiten hinter ihr (Würzburg) ziehen im halben Kreise Bergketten sich heran und nähern sich freundlich, als wollten sie sich die Hände geben wie ein paar alte Freunde nach lang verflossener Beleidigung — aber der Main tritt zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, und sie wanken und keiner wagt es, zuerst hinüber zu schreiten, und folgen beide langsam dem scheidenden Strome, wehmütige Blicke über die Scheidewand wechselnd." Etwas später fährt er in demselben Brief fort: „— der Felsen mit der Zitadelle sah ernst auf die Stadt herab und bewachte sie wie ein Riese sein Kleinod, und an den Außenwerken herum schlich ein Weg, wie ein Spion, und krümmte sich in jede Bastion, als ob er rekognoszieren wollte, wagte aber nicht, in die Stadt zu gehen, sondern verlor sich in die Berge"[52]). In einem Brief an Karoline von Schlieben schreibt er: „— Was macht mein liebes Dresden? Ich sehe es vor mir liegen — usw. — ich sehe die Elbhöhen, die in einiger Entfernung nicht näher zu rücken wagten, gelagert sind, und gleichsam von Bewunderung angewurzelt scheinen — und die Felsen im Hintergrunde von Königstein, die wie ein bewegtes Meer von Erde aussehen und in den schönsten Linien geformt sind, als hätten da die Engel im Sande gespielt — und die Elbe — usw."[53]). Die Vergleiche werden noch lange weiterverfolgt und die eigentliche Laune hetzt sich zu Tode in der Folge immer neu gesuchter Wendungen. Der Ehrgeiz zu „gestalten" ist sich noch nicht der stilistischen Mittel bewußt. Trifft auch alles dies nur die Oberfläche der kleistischen Existenz, so ist diese Oberfläche doch kennzeichnend für das, was sich unter ihr verbirgt, denn auch die Oberfläche ist nicht anders als nach der Struktur des Innersten gebildet.

VI. „Die Familie Schroffenstein" und „Der zerbrochene Krug".

Hat also der Humorist wie der Ironiker das Komische entdeckt als einen Seinszusammenhang besonderer Prägung, so entdeckt auch Kleist gerade als Tragiker das Komische in der Welt. Das bezeugt vor allem der oben erwähnte Brief an Frau v. Haza. Nach diesem Zeugnis ist das kleistische Lebensgefühl nicht allein bestimmt durch das Komische, aber bei

aller Abhängigkeit dieser Briefstelle von äußeren Zeitumständen weist sie doch darauf hin, daß ihm „in der Physiognomie des Augenblicks" die Welt komisch ist. Das Komische liegt in der „Verzerrung" der Wirklichkeit, in der „Gebrechlichkeit". Aber das Unmaß allein macht einen Gegenstand und einen ganzen Seinszusammenhang nicht allein komisch, komisch wird der Gegenstand und der Seinszusammenhang ja erst, wenn der Mangel an Ausgleichung fehlt. Kleist selbst aber leidet nicht unter diesem Mangel an Ausgleichung, denn die Gebrechlichkeit der Welt ist ja zugleich „eine große, heilige Einrichtung", man muß nur stark genug sein, sich ihr hinzugeben. Kleist hat es darum nicht nötig, „die ganze Welt erst auf den Blocksberg zu setzen", wie E. T. A. Hoffmann es zwangsläufig tut[54]). Kleist hat es darum nicht nötig, Wirklichkeiten zu einer nicht mehr wirklichen Groteske zu steigern, da ihm die Struktur der Welt selbst schon diese Verzerrung entgegenbringt; Willkür und Zufall als „Mutwille des Himmels" werden heilig gesprochen, und so ist das Komische bei Kleist dadurch, daß es ernst genommen wird, überwunden. Das Komische wird durch seine Heiligsprechung vernichtet. So wird Kleist auf einer ganz anderen Ebene wie Hoffmann ein „Meister des Ungeheuerlichen". Sein Grundbedürfnis ist: mit einer leidenschaftlichen Nüchternheit von den Ungeheuerlichkeiten dieser Welt zu berichten. Die Wirklichkeit ist kurios genug, um nackt aus den Ereignissen treten zu können. So gibt Kleist keine Erinnerungen, keine Eindrücke, sondern er entrollt das Geschehen ungeheurer Einzelfälle. Gerade in dieser Form des Kuriosen liegt der Instinkt für die Gefahr des existenziellen Grenzfalles, es ist eine Lust am Wirklichkeitsskandal, am eigentlichen Schicksalsklatsch. „Skandal" und „Sensation" haben immer die Neigung zum Komischn, auch als banale Reflexion eines tragischen Geschehens. Mit einer gesellschaftlichen Skandalgeschichte setzt das „Erdbeben von Chili" ein. „— Man sprach in der Stadt mit so großer Erbitterung von diesem Skandal, und die Zungen fielen so scharf über das Kloster her, daß —" usw.[55]). Eine Skandalgeschichte ist die „Marquise v. O . . .", die einsetzt mit einer ungeheuerlichen Zeitungsanzeige, die „den Spott der Welt reizt". Immer ist es der „fatale Fall" hart an der Schwelle des Lächerlichen. Im „Zerbrochenen Krug" wie im „Amphitryon", mögen sie sich noch so sehr in ihrer inneren Struktur unterscheiden, ist jedesmal der Grundton der Fabel der „fatale Fall". Die „Verlegenheit" ist es, über die wir lachen. In dieser Verlegenheit befindet sich der Adam wie Alkmene. Daß

im Amphitryon aus dem dramatisierten „Eheskandal“ eine ungeheure, metaphysiche Komödie wird, die das ganze Bereich des Tragischen duchläuft, ist die Folge der „Heiligsprechung des Komischen“.

In diesem Sinne ist der „Prinz v. Homburg“ ein „Offiziersskandal“, ja, wurde in der Zeit, da er entstanden war, noch so aufgefaßt und verhinderte die Aufführung. Durch den „Skandal“ soll das kleistische Schicksalsgefühl nicht banalisiert werden. Denn der Skandal, die unmittelbar sich bildende Atmosphäre um einen kuriosen Seinszusammenhang, die ist es ja, die Kleist zuerst nur reizt, die zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Im Skandal bietet sich die Gebrechlichkeit der Welt kurios an, das unbeirrbare Gefühl kann sich darin herrlich siegend oder untergehend erweisen.

In den Schroffensteinern wird ein derartiger Wirklichkeitsskandal raffiniert ausgedacht. Die Wirklichkeit wird so kunstvoll verschlungen, daß selbst Sylvester, dessen Übermaß des Vertrauens gleichsam fortwährend die ganze Tragödie bedroht, zuletzt an sich selbst irre wird. So entwirft Kleist, gemäß seiner Vorstellung von der Gebrechlichkeit der Welt, einen Apparat der Verwirrung, der gleichsam den Untergang der Handelnden garantiert und eben darum schon so teuflische Züge annimmt, wie eine historische Realität sie nur mit Mühe annehmen kann. Dieses Gewaltmittel, eine tragische Katastrophe hervorzubringen, läßt darum auch so etwas zu wie „tragische Ironie“. Die würgende Macht des Fürchterlichen, aus dem unrettbaren Zwang der Umstände entsprungen, ist nicht mehr aufzuhalten und rast sich zu Ende. Gerade aber weil Kleist wohl als Gestalter seinem Stoffe in jeder Hinsicht mächtig ist, ist er doch gleichsam der Teufel, der die Fäden geknüpft hat, weil er aber eben darum nicht fähig ist, mit seinem ganzen Selbst in jeder Szene der Tragödie gegenwärtig zu sein, entsteht am Ende in der Objektivierung die Ironie. Gerade weil nichts mehr „zu retten“ ist, läuft der Weltlauf Gefahr, nun wirklich sinnlos zu werden. Niemand ist da, der den großen Widersinn ertragen hätte. Daß menschliche Kräfte unterliegen, kann komisch werden. Das sinnlose Gelächter am Schluß der Schroffensteiner mischt das Grausige mit dem Komischen.

Der Zufall ist eine Art Hauptperson der Tragödie. Aus dem Prinzip des Mißtrauens wächst die tragische Schuld. Zufällig findet ein altes Weib den ertrunkenen Knaben und schneidet ihm den Finger ab für ihren privaten Hexenunsinn. Zufällig werden Männer aus Warnward bei der Leiche des Knaben gefunden und durch ein einziges Wort, das ein Ge-

folterter spricht, kommt der Stein ins Rollen. Die Hexe allein hat das Requisit in den Händen, um jeden Fortgang der Tragödie zu hemmen. Aber erst als das Geschehen sich ausgerast hat, tritt sie auf. Ihr Auftritt ist bitterer Hohn. Sie ist das sinnlos gewordene Schicksal. (Am Rande der Handschrift der „Familie Ghonorez" steht die Notiz: „Man müßte eine Hexe aufführen, die wirklich das Schicksal geleitet hätte".) Obwohl das Schicksal die Gestalt einer Hexe angenommen hat, geht doch alles mit rechten Dingen zu. Dreimal ist Sylvester bereit, nach Rossitz zu reiten und das erlösende Wort zu sprechen, dreimal hindert ihn ein ärgerliches Malheur. Diese „schikanöse Kleinlichkeit" des Schicksals nimmt dem Geschehen eigentlich schon eine zielstrebige tragische Zwangsläufigkeit. Der große Weltunsinn hat in den Schroffensteinern noch die Form eines Apparates, weil er ausgedacht ist. Für die Handelnden, für die alles unmittelbarste Wirklichkeit ist, wirkt die Erkenntnis dieser unmittelbaren, unumgänglichen Wirklichkeit tödlich. Die auftretende Hexe nennt am Ende die Handelnden „Püppchen". In dem Augenblick also, da das Tragische nicht eigentlich mehr zu fassen ist und sich in der Sinnlosigkeit selbst zu erschöpfen droht, wo das Kuriose nicht überwunden wird von der Heiligkeit des innersten Gefühls, rückt das Geschehen ab, als sei es Puppenspiel gewesen von tragischer Lächerlichkeit. In dem Augenblick, da die Fäden sichtbar werden, an denen die „Püppchen" hängen, haben die Handelnden die komische Unmittelbarkeit der Marionetten.

Als Kleist die Tragödie im Kreis seiner Freunde in der Schweiz vorlas, ward, wie es in Zschokkes „Selbstschau" heißt, „im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörer wie auch des Dichters so stürmisch und endlos, daß bis zur letzten Mordszene zu gelangen Unmöglichkeit wurde"[56]).

Natürlich war diese Wirkung nicht bezweckt, sie zeigt nur, daß das Kuriose in seiner Wendung zum Tragischen in dem Augenblick seiner Besinnung in der Physiognomie des Augenblicks sofort im rein Komischen sich auflöst. So ist „das Komische überall mit dabei", und gerade weil es der ständige, unsichtbare Begleiter des Tragischen ist, kann es möglich sein, daß vom Erhabenen zum Komischen nur e i n Schritt ist. (Aber dieser Schritt ist kein Schritt vorwärts in gleicher Richtung des tragischen Ablaufes, sondern gleichsam ein Schritt zur Seite.)

Der eigentlich komische Fall im „Zerbrochenen Krug", mit dessen Aufklärung auch die Komödie ihr Ende findet, ist die lächerliche Not, daß der Schuldige selbst über sich zu

Gericht sitzt, und Schuldiger wie Angeklagter dasselbe zu verbergen haben. Die dramatische Enthüllungstechnik und die damit sich selbst ergebende Komik der Indizien sind zugleich auch Mittel der Tragödie, hat man die dramatische Struktur des „Zerbrochenen Kruges" doch immer wieder mit dem „Oedipus" verglichen. Die Untersuchung der komischen Mittel im zerbrochenen Krug müßte eine Untersuchung der lyrisch-dramatischen Laune sein. Laune ist etwas Bewußtloses und zugleich ganz auf die Sinnlichkeit Bezogenes. „Laune ist der Widerspruch der Sinnlichkeit mit sich selbst", meint Goethe[57]). Kleist aber sucht sich durch Wortwitz und Hyperbel, ja durch derb-holländischen Hintergrund in diese Laune hineinzureden. Gewiß ist Kleist im tiefsten Sinne heiter, aber er ist sich zugleich der kuriosen Wirklichkeit nicht gewiß, die nun aber auf Biegen oder Brechen komisch werden soll. Er ist darum mehr mit seiner Laune selbst beschäftigt, als mit dem Zuschauer[58]).

Jener Standpunkt der Nüchternheit konnte ja nicht die launige Atmosphäre des Humoristen um sich verbreiten, sondern letzten Endes immer eine verzweifelte Laune, eine grimmig-existenzielle Laune.

Die eigentliche Fabel ist so einfach, daß die Komödie Gefahr läuft, ihre komischen Wirkungen in der Breite der Anlage zu verlieren. Das hat auch schon eine zeitgenössische Rezension erkannt, die der Meinung ist, daß das Komische durch die Ausdehnung verliere[59]). Scheint der Anlaß zu dieser Komödie aber auch noch so mutwillig zu sein, geht es auch hier letzten Endes um das „Vertrauen". Dieses Pathos des Vertrauens selbst aber wird nicht komisch gefaßt, sondern gleitet bei seiner Ernsthaftigkeit vor dem komischen Hintergrund naturgemäß ins Rührende. Bezeichnend sind die folgenden Kardinalstellen:

Eva sagt:

„Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme dich, daß du
Mir nicht in meiner Tat vertrauen kannst . . ."

und weiter:

„Du hättest denken sollen, Ev' ist brav,
Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen,
Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits,
Und wenn wir auferstehn, ist auch ein Tag . . ."[60])

Der Hintergrund des szenischen Ablaufes ist eine humoristische Welt, die eigentlich gar nicht eingreift, sondern nur in den nicht eingreifenden Personen gegenwärtig ist, die mit ihren seltsamen Namen aus der humoristischen Ferne die

eigentlich konkrete Wirklichkeit der Szene bedrohen: da ist der krummbeinige Schuster Lebrecht, der liederliche Amtskollege Pfaul, die Muhme Schwarzgewand, der Korporal Holzgebein, der Perückenmacher Mehl, der außerordentlich kinderreiche Totengräber Fürchtegott und der Rat Wacholder. In diesen Namen lebt eine jean paul'sche Welt, aber diese humoristische Welt ist gar nicht plastisch, ist Kulisse. Die Namen „Adam" und „Eva" sind in weit tieferem Sinne symbolisch als „Holzgebein" und „Schwarzgewand". Diese humoristische Welt wird nur „genannt", nicht „beschworen", durch den Eintritt dieser grotesken Personen in die Wirklichkeit der Szene wäre eine phantastische Welt gegenwärtig geworden, die zuletzt unkleistisch wäre. Es sind nur die Personen auf der Szene, die unmittelbar am „Schicksalsfall" beteiligt sind, und unter diesen wird der Fall komisch abgehandelt. Und trotzalledem wird immer noch mehr Schicksal als Zufall gefunden. Komisch wird doch aber gerade dann etwas, wenn überall mehr Zufall als Schicksal gefunden wird, wenn das Schicksal den Zufall nicht mehr meistern kann. Der dämonisch gewordene, kleistische Zufall ist komisch, weil es unmöglich scheint, daß er noch vom Schicksal gemeistert werde. Da aber die Willkür eine „heilige Einrichtung" und zuletzt eine Bezeugung der Ewigkeit ist, wird die lächerliche Ungereimtheit „geglaubt", nicht so sehr wird über sie gelacht. Das Komische des „Zerbrochenen Kruges" hat sich voll erschöpft in der Erfindung der Fabel, zuletzt aber wird der „Fall" recht ernsthaft.

Die Wortspäße sind eigentlich undramatisch und retardierend, sie entspringen nicht dem Handeln und führen auch nicht zum Handeln. Die meisten werden auch am Ohr des Zuhörers vorübergehen. Mit dem Wortspiel vom „Straucheln" setzt die erste Szene schon ein. Der Fall Adams aus dem Bett war „der erste Adamsfall". Oder: Frau Marthe:

„O ja. Entscheiden. Seht doch den Klugschwätzer!
Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden!
Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?
Hier wird entschieden werden, daß geschieden
Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil
Geb ich noch die geschiednen Scherben nicht."

Und gleich geht es weiter, als ob in Frau Marthe der Sprachteufel gefahren sei:

„Er mir den Krug ersetzen —
Wenn ich mir Recht erstreiten kann, ersetzen!
Setz' er den Krug mal hin, versuch er's mal —"[61])

Oder Adams verzweifelte Worte:

„Ich glaub, die Zeit ist oder ihr verrückt."[62])

Durch diesen Wortwitz ergeben sich komische Mißverständnisse. Überhaupt wird das kleistische Pathos des Mißverstehens nicht eigentlich in den Personen selbst und ihren Schicksalen komisch, sondern nur in ihren Worten. Damit wird das Mißverstehen, soweit es komisch gefaßt ist, nur ein Wesenselement des dramatischen Dialoges.

Z. B.:

Licht: Ei du mein Himmel! Umgeworfen sagt ihr?
Und keinen Schaden weiter —?

Bedienter: Nichts von Bedeutung;
Der Herr verstauchte sich die Hand ein wenig
Die Deichsel brach.

Adam: Daß er den Hals gebrochen!

Licht: Die Hand verstaucht! Ei Herr Gott!
Kam der Schmied schon?

Bedienter: Ja, für die Deichsel.

Licht: Was?

Adam: Ihr meint den Doktor.

Bedienter: Für die Deichsel?

Adam: Ach was, für die Hand.[63])

Durch Einwürfe, Fragen, Mißverständnisse wird der Dialog komisch zerhackt. Eine dritte komische Wirkung wird erzielt durch eine phantastische Phantasie, die sich zuweilen in Hyperbeln äußert. Mit einer unheimlichen Phantasie weiß Adam sich jedesmal herauszureden. Der unmittelbare Instinkt, der ihm jedesmal hilft, den Angriff des Gegners abzuschlagen, hat letzten Endes doch etwas von der „plumpen Grazie" des Bären im Marionettentheater, der auch seinem Instinkte folgend, jeden Angriff zu erwidern weiß. Zufällig ist einmal auch der Vergleich mit einem „Bären" von Adam gebracht:

„Mein Seel'. Es ist kein Grund, warum ein Richter,
Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt,
Soll gravitätisch wie ein Eisbär sein."

Das Unmaß der Wortspäße, die Überfülle der Einfälle können sehr wohl kennzeichnend sein für eine etwas gewaltsame Laune, gewissermaßen für eine Laune ohne Atmosphäre. Zuletzt wird auch der komische Schicksalsfall von Kleist so ernst genommen, daß ihm jedes Mittel recht ist, das ihm die Laune retten kann. Dieselbe Gewaltsamkeit mit der er in den Schroffensteinern Tragisches hervorbringen wollte, zeigt sich hier bei der Eroberung des Komischen.

VII. Kleist und Shakespeare.

Die komischen Mittel, die eigentlichen komischen „Mätzchen", weiß Kleist ebenso zu gebrauchen wie Shakespeare, nur verfährt Kleist, seiner Natur gemäß, mit diesen Mitteln sparsamer, grimmiger, nüchterner. Es handelt sich hier wohlgemerkt nur um die komischen Mittel, die nicht aus der Struktur des Werkes sich unmittelbar ergeben, sondern sich jederzeit als Zutat absondern lassen. Da die Komödie allemal Komik hervorrufen will, bedürfen auch Szenen, deren Struktur nicht unmittelbar komisch ist, eines lustigen Anstrichs. In der ersten Szene des „Zerbrochenen Kruges" zum Beispiel ist ja noch gar keine komische Verwicklung eingetreten oder entschleiert worden. Und doch gestaltet Kleist diese erste Szene zu einem burlesken Trubel, zu einer Art komischen Generalprobe. Mit wilden Wortspäßen und Wortverdrehungen setzt die Szene ein. Abgesehen von der komischen Wirkung, die der Regisseur hervorrufen kann, wenn er Adam aus dem Bett steigen läßt, liegt für den Dichter die komische Wirkung mehr im Ohr, im Klang. Kleist war der Welt des Gehörs vertrauter als der Welt des Auges, suchte er doch wesentliche Aufschlüsse über die Dichtung im „Generalbaß" zu finden, während Goethe ähnliches in der Welt der Farben suchte. Mit der Welt des Klanges erschließt sich ein Ausblick auf die antike Welt des Theaters. Das kleistische Drama ist eher ein Hör-Spiel als ein Schau-Spiel (rein wörtlich genommen). Man kann hier vielleicht schließen, daß darum auch die kleistische Komik eher eine Komik für das Ohr ist, als für's Auge. Die shakespearsche Komik aber ist sehr oft gerade eine Komik des Auges. Man lacht über den Falstaff und über andere komische Figuren schon bei ihrem bloßen Auftritt, ohne daß sie ein Wort zu sagen brauchen. Aber auch Shakespeare kennt wie Kleist die komische Wirkung des Wortschwalles, des Wortspieles, der Wortverdrehung. Es handelt sich hierbei vor allem immer nur um formalen Witz, der sich bei Shakespeare auch im Narren realisieren kann. Der Narr ist ein Ergebnis seines dramatischen Humors. Dramatische Bedeutung aber kommt ihm fast gar nicht zu, wohl ethische oder ästhetische. Der Witz des Narren ist bewußt, freiwillig. Die Narren sind der lebendig gewordene, systematische Witz. Eben darum sind sie auch ohne seelische Individualität, Typen von komischer Allgemeinheit.

Kleist muß schon darum auf den Narren verzichten, weil es ihm, wie schon im ersten Teil der Arbeit gesagt war, nicht möglich war, „über Abgründen zu lächeln" wie Shakespeare. Wollte man sich in den Tragödien Kleists einen kleistischen

Narren vorstellen, der kleistische Witze reißt, so würde eine Gestalt entstehen, die jeden Augenblick vernichtende Ungeheuerlichkeiten, vielleicht sogar Geschmacklosigkeiten ausspräche. Die Vehemenz des Komischen würde sich ins Bissige steigern, weil die launige Atmosphäre fehlt. In den Schroffensteinern nimmt die Hexe, ähnlich einem shakespearschen Narren, Stellung zu dem, was geschehen ist. Die tragische Ironie ihres Auftritts rückt das ganze Drama in die Nähe Shakespeares. Die tragische Ironie benötigt einen Träger, der imstande ist, ironisch zu reflektieren. Kleist hat außer der Hexe in den Schroffensteinern niemals wieder in dem Maße eine derartige Gestalt geschaffen, wie auch niemals wieder ein Drama endete in tragischer Ironie.

Hätte Shakespeare den „Zerbrochenen Krug" geschrieben, es wären unbedingt die Muhme Schwarzgewand, der Korporal Holzgebein, der Rat Wacholder usw. aufgetreten. Er hätte nicht auf die szenische Wirkung komisch-phantastischer Personen verzichtet. Shakespeare ist vor allem auch Schauspieler. Seine Gestalten sind vor allem auch immer vom Schauspielerischen her erlebt. Kleist erlebt seine Gestalten in der existenziellen Situation überhaupt. Man hat den Eindruck, als sähe er sie weniger auf der Bühne, als gerade in der jeweiligen konkreten Situation des Gefühls. In diesem Sinne „lebt" Kleist in seinen Figuren eher, als daß er sie „spielt". Eben darum wirkt Shakespeare auf jeder Vorstadtbühne, die kleistischen Gestalten bedürfen auf der Szene immer noch der Begnadung durch einen vollkommenen Schauspieler. Wie Shakespeare und Molière, bei aller Verschiedenheit, ihre Gestalten schaffen aus einem Element des „Schauspielerischen", wie Schillers Helden immer noch einem rethorisch-pathetischen Drang entstammen, so heben sich bei Kleist die Gestalten aus dem dramatischen Zwang der kuriosen Anekdote, der konkreten Schicksalssituation.

Es ist nun sehr zweifelhaft, ob man sagen kann, daß ohne Shakespeare die kleistische Dichtung in dieser Form nicht möglich wäre[64]). Es ist überhaupt zweifelhaft, ob die kleistische Existenz, so wie wir sie begreifen wollen, überhaupt noch fähig ist, „lernen" zu können und zu wollen. Daß Shakespeare auf Kleist „unbewußt" gewirkt habe, ist wohl möglich, aber mit dieser Feststellung scheint der ganze Komplex von Fragen auf eine Ebene gerückt, die der Forschung nicht zugänglich ist.

Das Suchen nach Übereinstimmung Shakespeares und Kleists findet vor allem Nahrung im Stofflichen. Aber dieser Vergleich ist insofern fruchtlos, als er nicht das geringste aus-

sagt über eine typisch kleistische und typisch shakespearsche Haltung zur Wirklichkeit.

Kleist und Shakespeare unterscheiden sich naturgemäß auch in ihrer Haltung zur komisch gewordenen Wirklichkeit, wie eben Humor und Nüchternheit verschieden auf Komisches reflektieren. Es ist Kleist nicht möglich, Humorist zu sein, er kann sich darum auch nicht der Mittel bedienen, die der Humor von sich aus als Lebenshaltung mitbringt. Es gibt aus diesem Grunde für Kleist immer einen Kampf um die Form.

Ein Humorist wie Jean Paul kennt keinen Kampf um die Form, weil die Formlosigkeit selbst eine Struktur des Humors darstellt. Auch Shakespeare hat niemals einen Kampf um die Form gekannt. Es gibt darum bei Shakespeare auch keinen Kampf um die Form des Komischen, wohl aber bei Kleist, die zeitweiligen Entgleisungen bestätigen es. Der Wille zur Form hat Kleist ja auch im „Zerbrochenen Krug" die antike Enthüllungstechnik benutzen lassen. Diese Form stellte immer noch das Ideal der tragischen Analysis dar. Shakespeare behandelt in „Maß für Maß" denselben Stoff. Auch hier sitzt ein Richter über sich selbst zu Gericht. Aber während man bei Kleist von einer „Enthüllungstechnik" sprechen darf, ist bei Shakespeare eine lockere Form der „Entfaltungstechnik" festzustellen. „Enthüllung" und „Entfaltung" sind zwei Elemente des dramatischen Ablaufes, die jeweils einer Handlung einen anderen Akzent geben. Die „Entfaltung" ist für Kleist bestimmend für den Ablauf der Tragödie, man erinnere sich nur an die „Schroffensteiner" und an die „Penthesilea". Die „Enthüllung" aber ist bestimmend für die Komödie, für den „Zerbrochenen Krug" und für den „Amphitryon". Die „Enthüllung" ist immer eine einfache, immer wirksame Form des Komischen: durch die „Enthüllung" wird jemand blamiert. Der Blamierte wird ausgelacht. Auch im „Amphitryon" liegt die Gefahr der Blamage durch die „Enthüllung" sehr nahe. Noch bei Molière ist Amphitryon der Blamierte. Die Überwindung dieser Gefahr ist für Kleist zugleich auch die Überwindung Molières.

„Maß für Maß" hat wohl die Fabel mit dem „Zerbrochenen Krug" gemein, rückt aber auch in die Nähe des „Amphitryon", weil in beiden Komödien die eigentliche Lustspielanlage von innen heraus in ihr Gegenteil verwandelt worden ist. Es wird darauf noch zurück zu kommen sein.

Auch Shakespeare erkennt die Gebrechlichkeit der Welt, die Unzulänglichkeit alles Irdischen. „Gebrechlichkeit" und „Unzulänglichkeit" fordern das Komische heraus wie das

Tragische. Aber diese Herausforderung ist mehr ein Spiel der Phantasie als eine Forderung, die sich für Kleist zwingend aus den Bedingtheiten des Lebens erhebt. Shakespeare kennt keine „Bedingtheiten" des Lebens. Mit Diltheys Worten: „Das Leben ist das Fest, das die Phantasie sich selber gibt"[65]). Nicht eine Exagerierung der Wirklichkeit, sondern eine Unangemessenheit in der Struktur des Charakters erzwingt die Handlung. Auch die größte humoristische Erfindung Shakespeares, der „Falstaff", ist komisch nicht in der Situation, nicht auf Grund der Situation, sondern sein Charakter ist derartig, daß jede Berührung mit der Wirklichkeit komisch werden muß. Auch Otto Ludwig stellt fest, daß bei Shakespeare das Komische nicht in den Situationen, sondern in den Charakteren liege[66]). Es ist im ersten Teil der Arbeit behauptet worden, daß es keine rein komischen Charaktere geben könne, komisch wäre der Charakter nur in der Physiognomie des Augenblicks. Der Adam des „Zerbrochenen Kruges" hätte mit demselben Recht wie Akmene in Amphitryon der Gefahr des Tragischen unterliegen können. Bei Licht besehen ist der „Falstaff" tragisch inmitten seiner Schicksalssituation. Es heißt wohlgemerkt „bei Licht besehen", also unter anderen Bedingungen. Lessing behauptete, daß „in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen"[67]). Lenz dagegen behauptet: „Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person"[68]). Wenn man das Komische bei Kleist und Shakespeare untersucht, zeigt sich, daß in gewissem Sinne Lessing wie Lenz recht haben, Lessing mit einer Einschränkung. Gewiß ist im Falstaff die Unangemessenheit seiner Charakterstruktur komisch und bestimmend für die Komödie. Die Figur des „Falstaff" wirkt wie das Leben selbst[65]). Sie kann als komische Figur durch alle Tragödien Shakespeares wandern, ohne Anteil am dramatischen Geschehen zu haben. Steht der Falstaff wie Adam im „Zerbrochenen Krug" inmitten einer komischen Situation, so ist diese Situation gewiß eine Struktur des Charakters. Der Charakter wird zur „Begebenheit", die Begebenheit trägt das Gesicht des Charakters. Zuletzt mag man sich mit dem sophistischen Schluß begnügen, daß darum noch immer die Wirklichkeit, das „sich Begebende", von sich aus komisch ist in seiner Gebrechlichkeit und Bedürftigkeit, denn zuletzt ist auch Falstaffs komische Unzulänglichkeit ein Teil der Wirklichkeit, die kurios geworden ist, denn Falstaffs komische Bedürftigkeit ist ein Teil des konkreten Seins, wie etwa auch

der stolpernde Mensch ein Teil des konkreten Seins ist. Lessing hat aber nun insofern recht, von der Möglichkeit eines komischen Charakters zu sprechen, wenn man bedenkt, daß der stolpernde Mensch, über den man lacht, wenige Augenblicke später nicht mehr im geringsten komisch ist. Wollte man Falstaffs komische Unzulänglichkeit mit diesem Stolpern vergleichen, so würde Falstaff gleichsam fort und fort stolpern, denn das Stolpern wäre die Struktur seines Charakters. Das zufällige Stolpern, das komisch wirkt, hat nichts zu schaffen mit einer Charakteranlage. Aber eben darum, weil Falstaff nicht allein in der Physiognomie des Augenblicks komisch ist, sondern auch in jedem Augenblick seines weiteren Existierens, hat er die unmittelbare Anlage zum Tragischen, denn wir werden hingewiesen auf den Sinn seines Existierens überhaupt, wenn wir den Charakter in seiner Totalität anschauen. Innerhalb der komischen Situation vergessen wir den Sinn des Existierens. Im Gegensatz zu Falstaff ist der Adam wohl ein komischer Charakter in der Physiognomie des Augenblicks, aber der Adam könnte nicht wie ein Falstaff durch Kleists Tragödien wandern. Die Lächerlichkeit seines Charakters erweist sich nur einmal innerhalb der peinlich-komischen Situation. Nicht die Unangemessenheit seines Charakters zwingt der Umwelt komische Züge auf. Die komische Struktur seiner Umwelt ist wie eine Mausefalle, in die er hereingeraten ist. Adam ist kein komischer Typus, er ist vor allem ein Mensch, der auf sehr menschliche Weise in lächerliche Not gerät. Lessings Untersuchung, wie weit „Arten oder Individua" die Komödie bestimmen, wird in dem Abschnitt über Kleist und Molière Anwendung finden können. Hier genügt es zu zeigen, wie der Adam das komische Produkt seiner Situation ist. Gewiß hat der Adam Züge von einmaliger und treffender Charakteristik, aber letzten Endes würden die verschiedensten Charaktere unzweifelhaft komisch werden, wenn sie in die peinliche Situation Adams geraten würden. Schon der Name „Adam" ist bezeichnend für die allgemein menschliche Gültigkeit dieses Charakters. „Der zerbrochene Krug" ist der Ausdruck einer komischen Struktur des Seins. Diese Struktur wird enthüllt. Die menschlichen Schicksalslinien, die sich in der kuriosen Situation kreuzen, treten, nachdem alles „enthüllt" ist, gleichsam wieder aus dem Kreis der Situation heraus und verlieren sich im Unendlichen. Das Leben geht weiter und alles läuft auseinander. Man sieht den Adam über die Felder laufen und diese Flucht ist gleichsam eine Linie, die aus der Peripherie der Situation heraustritt. Ebenso nimmt auf der anderen Seite

Frau Marthe ihren Krug, um von neuem einen Weg zu suchen, auf dem ihr „Recht“ werden könnte. (Ob sie es nun wirklich tut, ist ja einerlei.) In Shakespeares „Maß für Maß“ ist am Ende alles versöhnt. Alles bleibt beieinander, dem Antonio wird verziehen. Aber wo „Gnade waltet“, macht die Komödie ein saures Gesicht und bequemt sich nur zu einem Lächeln von tragischer Ironie. Die „Bestrafung“ hat immer die Möglichkeit zum Komischen, durch die „Gnade“ aber werden Hintergründe sichtbar, die jeden Keim zum Komischen ersticken. Die Wendung der Lustspielanlage von innen heraus ins Tragische erweckt die tragische Ironie. Auch im Amphitryon hat sich ja die Lustspielanlage von innen heraus gewandelt, aber das Problem wird nicht ironisch gelöst, sondern ernsthaft, gewissermaßen nüchtern. Es ist seltsam, daß der Herzog in „Maß für Maß“ mächtiger zu sein scheint als der König der Götter im „Amphitryon“. Der Herzog ist der „waltende Gott“. Er hat die Pfäden geknüpft und behält sie in der Hand. Die Unzulänglichkeit der Welt erweist sich bei Shakespeare an dem Experiment des Herzogs. Der Herzog hat darum das Recht zu vergeben. Auch im „Prinzen von Homburg“ läßt der Kurfürst Gnade walten. Aber letzten Endes ist die Gnade des Kurfürsten niemals Ausdruck der tragischen Ironie. Wohl wird auch bei Kleist verziehen um der Gebrechlichkeit der Welt willen, aber niemals ironisch. Obwohl der Herzog handelnd eingreift in die Geschehnisse, die er hervorgerufen hat, ist er doch immer der Überlegene und Ungefährdete. Der Kurfürst aber im „Prinzen von Homburg“ und der Jupiter im „Amphitryon“ laufen selbst Gefahr, der dramatischen Situation nicht mehr mächtig zu sein. Beide geraten in eine gewisse dramatische Not, ja im „Amphitryon“ gerät Gott selbst in die Gefahr, sich um ein Haar vor Alkmene zu blamieren. Bei Kleist ist es eben unmöglich, daß sich, wie bei Shakespeare, eine Person der dramatischen Situation ironisch oder humoristisch entzieht, vielmehr ist die dramatische Situation jedesmal der Ausdruck einer derartig konkreten Not, die jeden angeht, daß selbst die Komik nicht humoristisch, sondern nüchtern sich darstellt. Denn in der komischen Situation bei Kleist wird jedesmal mit einem Ernstfall der Gefühlsverwirrung gerechnet. Der eigentliche shakespearsch Heumor wirkt in einer Welt, die Kleist sehr fern liegt. In der humoristischen Welt des „Sturms“ und des „Sommernachtstraumes“ gleitet der Fluß der Handlung mühelos ins „Wunderbare“, ins Märchenhafte, während bei Kleist sich die kuriose Welt zur „Ungeheuerlichkeit“ steigert, da sie sich ihrer konkreten Bedingtheit nicht zu

entziehen vermag.

Für Shakespeare ist das Unzulängliche, dessen tragische Gewalt in der Reife des Lebens humoristisch ertragen wird, ein Element der Welt überhaupt. Für Shakespeare gelten die Worte Schelers über das Tragische[69]). „Das Tragische ist vielmehr ein wesentliches Element im Universum selbst. — Es ist ein schwerer, kühler Hauch, der von diesen Dingen selbst ausgeht, ein dunkler Schimmer, der sie umfließt und in dem uns eine bestimmte Beschaffenheit der Welt und nicht unseres Ich, seiner Gefühle, seiner Mitleids- und Furchterlebnisse, aufzudämmern scheint." Was hier vom Tragischen ausgesagt wird, deckt sich in gewissem Sinne auch mit dem, was im ersten Abschnitt dieser Arbeit vom Kuriosen galt. Ist für Shakespeare die Situation der Welt überhauppt tragisch, muß auch in dem Augenblick, da die Welt sich komisch gebärdet, die komische Gebärde gewissermaßen sich abspielen vor tragischem Hintergrund. Die Polarität und Doppeldeutigkeit dieses Vorgangs erzeugt Humor und Ironie. Für Kleist aber ist die Situation der Welt, bevor sie tragisch ist, vorerst allemal „kurios". Die daraus sich entwickelnde komische oder tragische Situation spielt sich nicht vor Hintergründen ab, vor denen Tragisches wie Komisches ironisch gewertet werden können, sondern sie spielt sich ab in ihrer konkreten Unmittelbarkeit. Eben darum ist die Struktur der Welt für Kleist ebenso komisch wie tragisch, ohne daß aber zwischen Tragischem und Komischem die Möglichkeit einer ironischen Auseinandersetzung liegt. Die shakespearsche Ironie rückt mit komischen Situationen gleichsam mutwillig der Tragik zu Leibe. Das Komische bei Shakespeare ist damit unberechenbar, bei Kleist unerbittlich, unberechenbar aus Laune und Instinkt, unerbittlich aus Nüchternheit.

VIII. Kleist und Molière.

Auch im „Amphitryon" wird letzten Endes nur etwas „enthüllt". Das dramatisch Folgenreiche ist schon passiert. Im „Zerbrochenen Krug" wie im „Amphitryon" ist Kleist der eigentliche „Untersuchungsrichter". Zweimal wird ein rätselhafter Fall untersucht, nur schürzt sich im „Amphitryon" innerhalb der komischen Verwirrung ein tragischer Knoten, gewissermaßen ein Knoten des Gefühls. Die Lösung dieses Knotens ist absolut nicht komisch, komisch wäre nur die von der Macht des Gefühls unbelastete, drastische Situation gewesen. Im „Zerbrochenen Krug" wird noch ein Tatbestand untersucht, im „Amphitryon" ist das „Gefühl" der Alkmene das eigentliche Untersuchungsobjekt. Der Zuschauer em-

pfindet darum auch nicht die lächerliche Not Alkmenens und Amphitryons, sondern er sieht nur in Alkmene die „augenblickliche Goldwage der Empfindung" schwanken. Die Komik der Indizien im „Zerbrochenen Krug" wendet sich zu einer tragischen Form der Indizien im „Amphitryon". Das „I" am Gürtel Amphitryons bedeutet für den „Amphitryon" so viel, wie die Perücke Adams im „Zerbrochenen Krug". In beiden Fällen droht sich das, was noch verborgen bleiben soll, zu verraten. Aber die im komischen Widersinn der Wirklichkeit gefährdeten Existenzen des „Amphitryon" beginnen an sich zu verzweifeln und werden in dieser Verzweiflung absolut nicht komisch, denn es geht um ihr „innerstes Gefühl". Die komische Wirklichkeit ist gleichsam transparent für das „innerste Gefühl", das hinter dieser Wirklichkeit steht und leidet. Komisch ist diese Existenz erst, wenn sie das „innerste Gefühl" leugnet, wenn sie sich an ihrer eigenen konkreten Verfassung vorbeimogelt wie Sosias. Natürlich entäußert sich Sosias seiner Existenz durchaus lakonisch. Sosias „existiert" nicht mehr und doch ist er zweifellos lebendig und „vegetiert". Hier faßt Kleist ein einziges Mal das Existenzproblem rein komisch:

> Dies — ich — war früher angelangt als ich,
> Und ich war hier, mein Seel' in diesem Fall,
> Noch eh ich angekommen war[70]).

oder:

> Amphitryon: So schlug man dich? Sosias: Und tüchtig.
> A.: Wer, wer schlug dich? Wer unterstand sich das?
> S.: Ich. A.: Du, dich schlagen? S.: Mein Seel', ja ich[71]).

In den Alkmene-Szenen wendet sich der kuriose Existenzfall durch eine Verklärung des Gefühls ins Erhabene, in den Sosiasszenen weniger durch eine Auflösung des Gefühls, als durch eine „Verdickung" der konkreten Situation ins rein Komische.

Die eigentliche Situationskomik Molières, die sich auch im Amphitryon zu beweisen hat, liegt Kleist fern. Er liebt wohl die Drastik, aber nicht die Drastik einer raumzeitlichen Verschlingung. Es ist eher eine Situationskomik des Gefühls. Das eigentliche „Theater" spielt sich darum nicht auf der offenen Szene ab, sondern im unsichtbaren Bereich des Gefühls, das die Mittel raumzeitlicher Drastik nicht kennt. Der Schwerpunkt der molièrschen Situationskomik ist also in das innerste Gefühl gelegt. Darum erwächst auch eigentliche Komik gar nicht im Zusammentreffen der beiden Amphitryone, was bei Molière den Höhepunkt der Komödie ausmacht.

Der molièrsche „Amphitryon“ erfüllt sich im Stofflichen, im Theaterhaften. Es war der Beruf Molières, die Leute zum Lachen zu bringen. Die komische Wirkung erzielt er dadurch, daß er Menschen auf die Szene führt, die, vom falschen Erkennen geleitet, handeln. Die Vernunft der Zuschauer korrigiert dieses falsche Handeln spontan im Geiste. Das Gefühl der Überlegenheit, das lustvoll empfunden wird, löst sich physisch in Gelächter. Molière liebt den gesunden, natürlichen Verstand. Er schafft sich eine komische Situation, die erst vor dem soliden und ungebrochenen Verstand, der gleichsam personifiziert im Zuschauerraum sitzt, kontrastiert.

Im kleistischen „Amphitryon“ soll nicht eine komische, menschliche Situation vom gesunden Menschenverstand korrigiert werden. Der „gesunde Menschenverstand“, auf den man zu Molières Zeiten noch so große Stücke hielt, war seit Kant im allgemeinen eine recht bedenkliche Funktion geworden. Bei Molière wird der komische Widersinn der Wirklichkeit vom „Verstande“ korrigiert. Aber da, wo der „Verstand“ im Spiele ist, ist auch immer die Möglichkeit zum Komischen gegeben. Bei Kleist aber wird der komische Widersinn der Wirklichkeit nicht allein vom Gefühl korrigiert, sondern auch überwunden. Bei Molière ist es noch der Zuschauer, der mit seinem Verstande „korrigiert“. Bei Kleist aber sind es die Handelnden auf der Bühne selbst, die bemüht sind, ihr vom falschen Erkennen geleitetes Handeln zu korrigieren. Zwischen Jupiter, Alkmene und Amphitryon bleibt zuletzt kein ungelöster, komischer Tatbestand von Täuschung und Blamage, sondern sie rechnen gegenseitig das komische X aus der Gleichung. Das Ergebnis dieser außerordentlich schwierigen Rechnung (II. 5.) ist, daß bei Kleist faktisch kein Ehebruch geschieht wie bei Molière.

Der Amphitryon Molières ist zweifellos ein Cocu. Der Cocu ist in jedem Falle komisch. Obwohl Molière, ein Enkel des Aristophanes, die Welt des Plautus belebt, liegt der eigentliche Zauber seines „Amphitryon“ tief in der Welt Ludwigs XIV. Molière ist verliebt in das Spiel um des Spieles willen. Er schäkert und kichert wie sein galantes Publikum. Der molièrschen Laune gegenüber bleibt Kleist durchaus n ü c h t e r n. Zwischen Kleist und Molière liegen nicht nur die Grenzen von Potsdam und Versailles, sondern es trennt sie auch mehr als ein ganzes Jahrhundert. Der Umriß des Werkes erhält sich von Plautus bis zu Kleist. In der sprachlichen Fügung läßt Kleist sogar Molière gewähren. Er kommt darum auch gar nicht in die Verlegenheit, neue komische Mittel ersinnen zu müssen. Aber über den Handelnden der Amphi-

tryonfabel hat sich seit Plautus der Himmel dreimal verändert. Im „Amphitryon“ des Plautus ist Jupiter noch der handgreifliche Gott von imponierender, wenn auch schon etwas biederer Majestät. Aber Amphitryon hat sich bei ihm noch für die Gnade der „Heimsuchung“ zu bedanken. Der Himmel, aus dem Jupiter herabsteigt, ist wenigstens noch für die Komödienwelt des Plautus konkret. Bei Molière ist dieser Himmel schon Kulisse. Der molièrsche Jupiter triumphiert kraft einer konventionell-klassischen Überlieferung. Die Zweideutigkeit Jupiters, dessen himmlischer Wohnsitz verzweifelte Ähnlichkeit mit den Gärten von Versailles besitzt, läßt den molièreschen Amphitryon ironisch resignieren. Kleist nimmt wieder den Himmel ernst, wie er ja auch die Gefühlsverwirrung der Alkmene ernst nimmt. Kleist nimmt also den Himmel Jupiters ernst, bedenkt aber nicht, daß gerade darum Gott selbst Gefahr läuft, komisch zu werden. Denn in dem Augenblick, da Gott selbst handelnd und in gewissem Sinne sogar leidend inmitten einer komischen Situation sich bewegt, zeigt es sich, daß das Komische mächtiger ist als Gott. Da Kleist aber trotzdem den Jupiter und den Nimbus seiner göttlichen Welt ernst nimmt, gerät Gott in eine nicht geringe Verlegenheit. Die Doppelzüngigkeit des Transzendentalen rettet das Gefüge der Welt. Aber zuletzt ist Gott nicht von Kleist in diese Verlegenheit gebracht worden, sondern von Molière, nur weiß Kleist mit der molièreschen Ironie Jupiters ebensowenig anzufangen, wie mit Kants Erkenntniskritik. Im Jupiter Molières war Gott gleichsam nie gegenwärtig, bei Kleist wird er aber in eine irdische Situation gezwungen, mit der er nicht das Geringste zu schaffen hat, die seiner Beschaffenheit, da er ja als Gott ernst genommen wird, widersprechen muß. Darum ist Gott im Amphitryon nicht in jeder Beziehung „allmächtig“ und doch in jedem Augenblick „Gott“. Dieser Widerspruch führt die Gefahr einer komischen Situation herauf, die von Kleist meisterhaft umgangen wird.

Zuletzt aber ist für diese ungeheure und seltsame Situation, in die Gott geraten ist, weder Kleist noch Molière der Urheber, auch nicht Plautus, sondern der Mythos selbst. Die letzte Wurzel der Amphitryonfabel ruht ja im altdorischen Heraklesmythos. Es ist also durch diese mythische Wurzel diese merkwürdige Situation Gottes ein hieroglyphisches Sinnbild des ganzen Weltzusammenhanges überhaupt.

Sehr früh schon muß der religiöse Stoff profaniert und ins Frivole umgeschlagen sein. Bei Kleist wieder wird durch die Dämonisierung des Frivolen der Stoff religiös. Aber weil die letzte mythische Wurzel des Stoffes auf einen ko-

mödienhaften Zusammenhang der Welt mit Gott überhaupt hinweist, bleibt auch bei Kleist der „Amphitryon" zuletzt doch immer noch eine Komödie. So sind im kleistischen Lustspiel spürbar die Reste der Überlieferung aus der Vorzeit, spürbar sind daneben wieder die komischen, sozialkritischen Reste der molièreschen Vorlage. So hält Charis ihrem Blendgatten die eheliche Liebe Jupiters und Alkmenes entgegen, daß er sich ein Beispiel daran nehme. Oder der bauernschlaue Sosias fragt, ob er auf ehrliche Weise die Wahrheit sagen solle oder so, wie es bei Hofe üblich sei.

Deutlich spürt man bei Kleist das Bedürfnis, die Komik der parodierenden Parallelszenen noch zu steigern, die frivole Ironie zu derben Späßen zu wandeln. Auch die naturalistische Handhabung des Verses kennzeichnet seinen Willen, um jeden Preis komische Wirkung zu erzielen.

Sosias: Ich bin sein Diener.
Merkur: Sein Die —?
Sosias: Sein Diener.
Merkur: Du?
Sosias: Ich, ja.
Merkur: Amphitryons Diener?
Sosias: Amphitryons Diener, des Thebanerfeldherrn.
Merkur: — dein Name ist?
Sosias: Sosias.
Merkur: So —?
Sosias: Sosias[72]).

Das peinigende Seelenexperiment wirkt bei Sosias komisch, obwohl es grausam ist. Aber er selbst hat ja seiner Existenz entsagt und es ist ihm damit auch jede Möglichkeit genommen, an ihr zu leiden. Alkmene gibt sich nicht auf. Sie ist das gequälte Ich, dessen drohende Verzweiflung Gott verschuldet. Aber zuletzt war auch Gottes Lage nie mißlicher und seltsamer als in dem Augenblick, da er sich in seiner ganzen Majestät zu erkennen gibt, da er sich „enthüllt" und Alkmene in ihm nur den „verlorenen Menschen" sieht. Jupiter will triumphieren und scheitert an Alkmenens reinem Herzen, das den Sieg davon trägt. Daß Alkmene selbst ja ein Teil Gottes ist, „in dem so selig er sich selig preist", schützt ihn zuletzt doch nicht vor der Blamage, daß das, was „Gott" ist, in Alkmene nicht unmittelbar auch „Gott" erkennt. Wohl aber wendet sich Alkmene reinen Herzens Jupiter zu, als sie sich entscheiden soll, wer der wahrhaftige Amphitryon sei, denn es ist Gott gegeben, im Irdischen Irdisches in vollendeter Form herrlicher zu wiederholen. In den Sosiasszenen herrscht handfeste Komik, die sich in den parallelen Alkmene-

szenen nicht wiederholt. Hier herrscht vielmehr das physiognomisch natürlich unsichtbare Lächeln über Gottes Wege, über Gottes Mittel, mit denen er die Menschen an ihre himmlische Liebe erinnern will. Jupiters Bedrängnis, die Alkmene ja gar nicht empfindet, rückt in den Vordergrund vor Amphitryons Blamage. Denn Amphitryon blamiert sich ja nicht wie bei Molière vor einem olympisch verkleideten Lüstling, sondern vor dem Himmel. Der molièresche Spektakel hätte bei Kleist zu einem Weltskandal geführt, wenn nicht das reine Gefühl Alkmenens Jupiter gerechtfertigt hätte, denn nicht bei Jupiter, sondern in ihrem innersten Gefühl sind jene reinen Kräfte des Glaubens wach, die das unfaßbare Geschehen zu einem Mysterium der unbefleckten Empfängnis wandeln. Der „Amphitryon" ist darum niemals eine Tragödie, denn die tragische Schuld würde bei Gott liegen. Alkmene wäre die unschuldig Verwirrte und Hintergangene, in ihrer Existenz Betrogene. Sie hätte ein Recht, gegen Jupiter zu rasen wie Penthesilea gegen Achill. Nicht könnte sie einen Tod in Seligkeit sterben wie der Prinz von Homburg, denn die Ewigkeit wäre ein Betrug, und der Amphitryon müßte enden in Hohngelächter, wie die „Schroffensteiner". Im „Amphitryon" muß sich also schon darum alles zum Guten wenden, weil die Ewigkeit auf dem Spiele steht. Und darum ist, obwohl Jupiter nicht in jedem Augenblick allmächtig zu sein scheint, die Majestät Gottes immer noch mächtig genug, um kein Unheil anzurichten. Zweimal wird ja ausdrücklich versichert, daß alles gut ausgehen wird:

Charis zu Alkmene:[73]) Beruhigt euch, es wird sich alles noch zum Guten wenden.

Jupiter zu Alkmene:[74]) Sei ruhig, ruhig, ruhig! Es wird sich alles dir zum Siege lösen. (Im „Zerbrochenen Krug" hieß es: „es wird sich alles dir zum Ruhme lösen".)

Es ist also nun klar geworden, wie Kleist die molièresche Komik überwindet. Auch im Hinblick auf den Typus-Gedanken ist eine Scheidung kleistischen und molièreschen Wesens fruchtbar. Bei Molière wird jedesmal ein Typus dem Schicksal dramatisch konfrontiert. „Der Geizige", „der eingebildete Kranke", ja selbst der „Cocu Amphitryon" sind Typen. Die skurrile Individualität dieser molièreschen Figuren trifft ja nicht das innerste Reich der Individuation, gibt dem Charakter nicht die einmalige und zugleich ewige Stimmung wie bei Shakespeare, sondern bezeichnet nur die Unangemessenheit einer Charakterstruktur, die für eine Gruppe von Charakteren wesentlich ist. Das Skurrile bei Molière trifft also nicht die innerste Individualität, sondern die einseitige Artung

verschiedener Charaktere. Die Typen haben darum immer etwas von Figuren, die ausgedacht sind, und denen man Reden in den Mund legt. Das hat auch Lessing schon erkannt.

Die menschlich-unzulänglichen Züge, die einen komischen Typus ausmachen, stehen, nach Diltheys Worten, „in einer solchen gegenseitigen Relation zueinander, daß die Anwesenheit des einen Zuges auf die des anderen schließen läßt, die Variation im einen auf die im anderen".[75]) Das trifft in gewissem Sinne wohl auf Molière zu, dessen komische Typen, in denen das „herausgehobene Gemeinsame" lebendig geworden ist, ja erst menschlich werden durch das Erschließen von Relationen zwischen menschlichen Charakterzügen. Schon Lessing untersucht die Behauptung Diderots, daß die komische Gattung Arten, die tragische Individua habe. Für die Komödie soll also ein Charakter bestimmend sein, der gleichsam für eine Gruppe von Menschen gültig ist. Eine Individuation dieser Charakterphysiognomie, die nur noch für einen singulären Charakter Gültigkeit hat, soll zum Tragischen führen. Das ist Diderots Behauptung. Lessing lehnt diese Ansicht ab, weil für ihn in der „Allgemeinheit" der Charaktere der philosophische Sinn der Dichtung überhaupt zu liegen scheint. Ein Charakter, der diese Allgemeinheit nicht besitzen würde, erniedrigte die Dichtung zur „Geschichte".[76]) „Die Komödie gibt den Personen redende Namen", meint Lessing. Die „redenden Namen" sollen ein Programm der typischen Charakterstruktur darstellen. Lessing führt aus der antiken Komödie folgende Beispiele an:[77]) Pyrgopolinikes, Hauptmann Mauerbrecher, der großschnauzige, feige Soldat. Artotrogus, Brockenschröter, der elende Schmarotzer. Phidippides, Junker Sparros, der verschwenderische Protz. Auch bei Shakespeare lassen sich ähnliche „redende Namen" finden, bei Kleist sind sie angedeutet im „Zerbrochenen Krug" (Holzgebein, Schwarzgewand usw.), aber sie bestimmen nur die Welt der Kulisse. Auch „Adam" und „Eva" sind „redende Namen", aber in ganz anderem Sinne.

Lessing fordert für die Komödie „generale Charaktere", für die Tragödie „partikulare Charaktere", denn „die Absicht der Tragödie verlangt es nicht und erlaubt es nicht, daß der Dichter von den charakteristischen Umständen, durch welche sich die Sitten schildern, so viele zusammenzieht, als die Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht mehr gezeigt, als soviel der Verlauf der Handlung unumgänglich erfordert. In dieser hingegen werden alle Züge, durch die er sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiß aufgesucht und angebracht.[78]) Trotzdem aber hat Lessing vorher behauptet, daß

in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk seien und die Situationen nur die Mittel, jene sich äußern zu lassen. Dieser Charakter der Komödie, der sich in der Situation äußern soll, muß nach Lessing also ein generaler Charakter sein. Hier gerade weist Lessing auf Molière und zeigt, daß etwa der „Geizige" „mehr der Idee des Geizes als eines wirklichen geizigen Mannes entspricht".[78]) Lessing fährt fort: „Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht als möglich." Er tadelt dann an Molière, daß er nur die mögliche Wirkung eines Charakters und nicht die wirkliche Äußerung seiner Kräfte dramatisch werden läßt. Für Lessing sind die skurrilen Charaktere Molières „grillenhaft" und „widrig", denn Lessing fordert von Charakteren „Natürlichkeit". Da für Lessing aber nun der Charakter und nicht die Begebenheit von Wichtigkeit ist in der Komödie, fragt man sich, wo in einem generalen Charakter denn der Ansatzpunkt des dramatischen Ablaufes zu finden sei. Wo soll in der Allgemeinheit generaler Charaktere eine komische Unangemessenheit der Struktur gefunden werden, wenn die molièreschen Charaktertypen schon zu unnatürlich sind? Jeder Typus, jeder generale Charakter ist doch zugleich schon eine „Übertreibung", ja, selbst wenn um der Allgemeingültigkeit willen partikuläre Charakterzüge fortgelassen werden, ist das zwar keine Übersteigerung, aber immer noch eine gewisse Übertreibung. Jeder Typusgedanke bringt die Gefahr der Stilisierung mit sich, im komischen Typus die Gefahr der komischen Stilisierung, wie wir sie bei Molière finden.

Es war im Vorhergehenden angedeutet worden, daß ja auch der „Adam" im „Zerbrochenen Krug" ein „redender Name" sei. Aber dieser Name bezeichnet die größtmöglichste, menschliche Allgemeinheit überhaupt. Diese menschliche Allgemeinheit hat nichts mehr mit einem Typus zu schaffen, denn die einmaligen Züge dieser Gestalt, die der Ausdruck ihrer innersten Individualität sind, widersetzen sich wohl einer typischen Charakterartung, die für eine Gruppe von Menschen Gültigkeit hat, aber sie widersetzen sich nicht dem Begriff des Menschlichen und Allgemeinen überhaupt, der mit dem Namen „Adam" ja angedeutet ist. Adam sowohl wie Alkmene waren in lessingschem Sinne also durchaus „partikuläre Charaktere" und haben eben darum, in diesem Sinne hat Lessing wohl Recht, jeden Augenblick die Möglichkeit zum Tragischen. Molières generale Charaktere haben auch diese Möglichkeit, um ein Haar tragisch zu werden, aber erst

in dem Augenblick, da neben der typischen Allgemeingültigkeit die individuelle Schicksalsituation sichtbar wird. Wir lachen im „eingebildeten Kranken" eine ganze Gattung von Charakteren aus, hätten wir nur ein Auge auf die einmalige Schicksalssituation des eingebildeten Kranken, würde das Mitleid unser Gelächter ersticken.

Bei Kleist also steht die komische Figur in einer bedrängenden Schicksalsstruktur. In der komischen Situation soll sich nicht der Charakter äußern, sondern in der individuellen komischen Not eines Charakters äußert sich die komische Situation, äußert sich der Widersinn der Wirklichkeit, die kuriose Verfassung der Welt. Bei Molière dagegen folgt für jeden komischen Typus die diesem Typus angemessene komische Lebensäußerung. Mit Diltheys Worten wird in der Kunst „durch die Bezüge einer Anzahl von Personen gleichsam die ganze Lebenswirklichkeit repräsentiert."[79]) Das trifft bei Kleist weit eher zu als bei Molière, bei dem die Lebenswirklichkeit darum beschränkt ist, weil sie von einer Charaktergattung aus vollzogen worden ist. Bei Kleist dagegen steht wirklich Charakter und Begebenheit in einer Beziehung zueinander wie die Prinzipien von Gefühl und Schicksal überhaupt, und damit ist ein weiterer Umkreis von Lebenswirklichkeit getroffen als bei Molière. Natürlich sind für das Phänomen Kleist wiederum die kleistischen Gestalten typisch, da die Individuation der Gestalten vom innersten Mittelpunkt des Werkes aus vollzogen ist, man kann also bei den kleistischen Gestalten eine gewisse „Familienähnlichkeit"[80]) feststellen wie bei Molière. Zuletzt kommt man auch hier zu dem Schluß: Bei Molière ist die komische Situation eine typische Äußerung des Charakters, bei Kleist dagegen ist es vielmehr die Schicksalssituation in ihrer kuriosen Struktur selbst, die typisch ist und Gestalten umfängt, die nicht im geringsten typisch begrenzt sind, sondern Menschen sind, die kleistisch existieren. Eben darum, weil sich in der Begebenheit nur eine komische Gattung von Individuen äußern will, entsteht auf der molièreschen Bühne so etwas wie ein „Spektakel". Bei Kleist äußert sich die kuriose Schicksalverfassung gewissermaßen im „Skandal". Skandal und Spektakel liegen wohl auf ein und derselben Wertungsebene, nur ist beim Spektakel (spectari — sehen) mehr die Anschauung bestimmend, während beim Skandal jedesmal schon auf eine Sphäre des Gefühls gezielt wird. Selbst der komische Skandal ist schicksalserfüllter als der komische Spektakel, in dem Sinne ist auch die kleistische Komödie schicksalserfüllter als das molièresche Lustspiel. Wo aber mehr Schicksal gefunden wird als Zufall,

bewegt sich die Komödie an der Grenze ihrer Möglichkeiten. Der „Zerbrochene Krug" und der „Amphitryon" sind darum Komödien von tragischer Struktur, aber sie sind nicht darum Komödien, weil sie ihre tragische Struktur nicht entwickelt haben, sondern weil sie sie überwunden haben. Der folgende Abschnitt soll diese Situation noch verdeutlichen.

IX. Komödie und Tragödie.

Ist das Komische ein Bestandteil des Tragischen, ein Ingredien s des tragischen Ablaufes, so entsteht damit auch ein besonderes Verhältnis von Komödie und Tragödie. Komödie wie Tragödie sind auf kuriose Begebenheiten angewiesen. Auch für die Komödie ist es wichtig, daß die Handelnden nicht an einer Exaggerierung der Wirklichkeit l e i d e n, oder daß wir selbst zum mindesten dieses Leiden der Handelnden nicht bemerken. Entscheidend für die Komödie ist der Standpunkt also, von dem aus ein dramatisches Geschehen betrachtet wird. Entrollt sich ein dramatisches Geschehen komödienhaft, so ist ein Ort der Betrachtung gewählt, der außerhalb der Leidenssphäre der Wirklichkeit liegt. Hier können wir lächeln über irdische Unzulänglichkeit. „Lächeln wir nicht auch, wenn Kinder weinen?" fragt Kleist in einem Brief an Rühle v. L., in dem er ihm unter anderem mitteilt, daß schon wieder ein Lustspiel fertig sei, der „Zerbrochene Krug".[81])

„Nicht das Gebiet, aus welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, machen denselben tragisch oder komisch," sagt Schiller.[82]) Derjenige, der lacht, hat sich schon entschieden, er hat den Ausweg zum mindesten schon „in mente". Eben darum muß auch der Dichter der Komödie „schon dort sein, schon dort zu Hause sein, wohin der andere nicht ohne einen Anlauf gelangt". Und weiter meint Schiller: „Wenn die Tragödie von einem wichtigen Punkt ausgeht, so muß man auf der anderen Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigen Ziel entgegen geht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen." Komödie und Tragödie verhalten sich also n i c h t zueinander jedesmal wie die in Freiheit und Notwendigkeit umgekehrten, höchsten Potenzen, durch die sie ausgemacht werden, sondern sind unterschieden durch die Haltung zur Wirklichkeit überhaupt. Die Tragödie ist ein tragischer Längsschnitt durch das Leidensgefüge der Welt, die Komödie ein komischer Querschnitt durch das Gefüge der Welt, das Kuriose ist die Struktur des Tragischen. Das Komische ist das Kuriose in der

Physiognomie des Augenblicks. Darum sind Komisches und Tragisches auch keine polar entgegengesetzten Phänomene, sondern eher die sich dem geistigen Auge verschieden anbietenden Dimensionen einer exaggerierenden Wirklichkeit. So ist es möglich, daß die Komödie mit demselben Recht die höchste Form der Tragödie ist, wie die Tragödie die höchste Form der Komödie darstellen kann. Denn „wenn das Individuum", wie Hebbel sagt, „letzten Endes komisch ist — und es ist komisch — so ist die Tragödie die höchste Form der Komödie."[89] Ist das Komische gleichsam ein Punkt auf der Linie des Tragischen, auf der Linie eines Ablaufes, der am Irdischen leidet, und zeigt sich an diesem Punkt ein Zustand der Widersinnigkeit, ohne dem Leiden zu erliegen, so tritt in dem Augenblick, wo dieser Zustand einer Tätigkeit weicht, die Neigung zum Tragischen ein, denn die Tätigkeit muß unabänderlich durch die zeitliche Bestimmung wieder dem Leiden unterliegen. Dasselbe sagt auch Schiller von Komödie und Tragödie: „Die Komödie setzt uns in einen höheren Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit."[84]) Diese „Zuständlichkeit" macht uns darum zu Göttern, die in Freiheit über dem Geschehen sich halten können, ohne selbst darum an der Wirklichkeit zu leiden. In der Tragödie wird das, was uns scheinbar zu Göttern machte, wieder menschlich im Zwange des Schicksals. Insofern ist der Standpunkt der Komödie „metaphysischer", wie wir ja auch über den banalsten, komischen Vorfall lachen aus einem Vollgefühl des Metaphysischen, das uns in diesem Augenblick durchdringt. „Richtungsunterschiede" sind es darum so ohne weiteres auch nicht, die die Komödie von der Tragödie scheiden, sondern sie scheiden sich durch die mehr oder minder in uns erwachende Intensität des Metaphysischen. Im Komischen ist das Metaphysische so stark, daß es uns im Augenblick aller Verpflichtung an das Irdische entreißt und uns lachend für Augenblicke tatsächlich zu Göttern macht, die über Irdisches lachen. In dem Augenblick, da jemand stolpert, sind wir lachend „Gott". Wir wären es nicht und wir würden nicht lachen, wenn wir uns im Augenblick des kuriosen Vorfalls darüber klar wären, daß auch wir letzten Endes nicht „Gott" sind, sondern „Menschen", denen dasselbe genau so gut passieren könnte. Denn wir sind leidend dem Gesetz des Irdischen unterworfen, genau so wie der, über den wir lachen. Insofern ist unser „Gottsein" eine Täuschung unserer selbst. Das Metaphysische in uns tut nur so, als könnte es uns vergessen machen, daß wir Mensch sind. Alles das kann darum ja auch nur gleichsam

punktuell geschehen, in einem Zustand, der wohl Sekunden währt, aber für unser Bewußtsein nicht in ein „Vorhin“ und „Nachher“ sich bricht. Während dieses Zustandes in der Physiognomie des Augenblicks ist der Ablauf der Wirklichkeit in keinem Augenblick real unterbrochen worden, auch ohne unser Bewußtsein hat der Vorgang unerschütterlich nach einer in ihm selbst tief verborgenen Logik gehandelt, oder ist zum Handeln infolge seiner irdischen Beschaffenheit gezwungen worden. Und diesem Ablauf müssen wir uns, nachdem wir gelacht haben, zuletzt doch wieder zuwenden. Aber wenn das Komische eine Täuschung des Metaphysischen in uns ist, so ist die Tatsache der Möglichkeit dieser Täuschung doch zugleich die Gewißheit unserer Bestimmung für das Metaphysische. Die Tatsache, daß wir nur für Sekunden zu „Göttern“ werden, ist die Gewißheit dafür, es einmal auch in Ewigkeit zu sein. Dann werden wir lächeln über das Kuriose, wie wir jetzt lächeln, „wenn Kinder weinen“.

Darum wird auch der „Zerbrochene Krug“ immer eine wirkliche Komödie sein. Denn wir genießen die lächerliche Not Adams, ohne durch dieses Leiden Adams an unsere eigene Bestimmung durch das Leiden erinnert zu sein. Wir sehen einem irdischen Treiben zu wie Götter auf dem Olymp. Im Amphitryon lachen wir nicht über Alkmenes Not, denn sie ist nicht lächerlich, sondern erhaben. Eben darum, weil wir nicht lachen, wohl aber lächeln, ist die Täuschung durch das Metaphysische im Amphitryon zuletzt nicht so grob wie im „Zerbrochenen Krug“. So kann man wohl sagen, daß eine Komödie ihrer edelsten Form dann entgegengeht, wenn wir uns weniger durch unser eigenes Gelächter über unsere konkrete Existenz hinwegtäuschen, als wenn wir in Heiterkeit eine Begebenheit entgegennehmen können, die in sich selbst das Komische überwunden hat Die „Gebrechlichkeit der Welt“, der „Widersinn des Schicksals“, das „kuriose Zufallswalten“, das Kleist so konkret auffaßt wie nur irgend möglich, zeigt den kleistischen Instinkt für das Kuriose. Aber mit dem Instinkt für das Kuriose ist zugleich im unbeirrbaren Gefühl das Bedürfnis seiner Überwindung gegeben. Die Berührung mit der Wirklichkeit ist für Kleist also im tiefsten Sinne kurios, aber die Gewißheit des Existierens macht das darin sich anbietende Komische gar nicht erst erscheinungsfähig.

X. Schlußbetrachtung.

Die Beziehung zum Komischen erweist eine typische Bezeugung der Existenz. So ist auch Kleists Haltung zum Ku-

riosen eine wesentliche Äußerung seines Existierens überhaupt, nicht daß diese Haltung sein Existenzgefühl ausmacht, sondern indem sein Existenzgefühl nicht anders auf Wirklichkeiten reagieren kann, als in der Haltung zum Kuriosen. Ist damit die Haltung Kleists zum Komischen überhaupt bestimmt, so ist andererseits in der nüchternen Ernsthaftigkeit, die jede komische Regung lakonisch zu bewältigen scheint, die kleistische Äußerung des Kuriosen gegeben. Spricht man von einem ironischen und humoristischen Lebensgefühl, ja von einer ironischen Existenzkunst, so muß Kleist ein Lebensgefühl zugesprochen werden, das mit dem ganzen Pathos des Existierens, weder humoristisch noch ironisch, sondern jenseits dieser Grenzen, getragen ist von dieser Nüchternheit. Es ist mit diesem Begriff mehr gewonnen als die Feststellung, daß er etwa in den Novellen die Wirklichkeit objektiviere, denn diese Nüchternheit ist zugleich eine tiefe und ernsthafte Bezogenheit auf die innerste Subjektivität, die sich im Erlebnis des Kuriosen dramatisch und episch äußert. Mit der Feststellung eines „tragischen Lebensgefühls" aber wäre zugleich wieder eine Ebene der Ironie erreicht, die für die kleistische Existenz, die ihre konkreteste Wirklichkeit erlebt, nicht aufschlußreich ist. So ausweglos und unerbittlich sich die kleistische Wirklichkeit darstellt, ist doch zugleich die Kraft des innersten Gefühls so stark, daß in der „Marquise v. O . . ." und im „Amphitryon" etwa die Überwindung des Tragischen gewiesen wird, die sich im „Prinzen von Homburg" in der klarsten und schönsten Form zeigt. Aus dem Erlebnis des Kuriosen erschließt sich eine Haltung des Gefühls, die zuletzt das eigentlich Komische verinnerlicht. So ist der Ausdruck der Nüchternheit der Ausdruck für den in der Physiognomie des Ernstes heiter getragene Schmerz.

Ist das Gelächter eine niedere Form des Komischen, so ist gewiß der Ernst, so paradox es klingen mag, eine Form des Komischen, die auch noch das Lächeln überwindet. Es ist dies nicht ein schwermutsvoller Ernst, sondern eine fast pathetische Ernsthaftigkeit, die im Innersten wohl das Lächeln über die kuriose Welt hat, sich aber der eigenen Bedrohung durch die komische Gebrechlichkeit der Welt ernsthaft bewußt ist. Erst wenn die Existenz in der Gefährdung durch die kuriose Wirklichkeit den Widersinn überwindet, wird diese innerste Heiterkeit gleichsam erscheinungsfähig. Diese Heiterkeit findet sich im „Prinz von Homburg" und selbst in den letzten Worten der „Marquise v. O . . .", ja sie findet sich zugleich in Kleists letzten Briefen, die im Angesicht des

Todes geschrieben wurden. Diese Beziehung von Werk und Dichter könnte einen berechtigen, das kleistische Leben selbst aufzufassen als eine kleistische Dichtung, „denn der Dichter lebt nicht darum poetisch", meint Kierkegaard, „daß er Dichtwerke schafft, denn wenn diese nicht in einem bewußten und innerlichen Verhältnis zu ihm stehen, so ist in seinem Leben nicht die innere Unendlichkeit, die eine absolute Bedingung für das poetische Leben ist, (man sieht deshalb auch, daß die Poesie sich oft durch unglückliche Poeten Luft macht, ja daß die schmerzliche Vernichtung des Dichters Bedingung für das poetische Hervorbringen ist,) sondern er lebt erst poetisch, wenn er selbst existent ist in der Zeit, in welcher er lebt, und so in sie eingeordnet ist, positiv frei ist in der Wirklichkeit, welcher er angehört."[85]) Die Nüchternheit mag im Rausch des Todes ebenso gegenwärtig sein wie im Rausch der dramatischen Wortfeste. Denn nichts ist irriger als jene populäre Vorstellung vom „trunkenen Dichter". Der unmittelbar Existierende jedenfalls ist in tiefstem Sinne nüchtern, da er, ganz zu sich selbst gekommen, alles Erkennen umsetzt in Handeln. „Handeln ist besser als Wissen", sagt auch Kleist. Damit sich das Gefühl kleistischer Nüchternheit abhebt von aller Ironie und vor allem von dem, was gemeinhin unter „Nüchternheit" begriffen ist, sei zuletzt noch an einen Vergleich Kierkegaards erinnert: „Wir Menschen sind alle mehr oder weniger berauscht. Und wir schämen uns über die großen Plätze zu gehen, weil wir alle wissen, daß wir etwas zu viel haben." Jener aber, der sich eine heilige Nüchternheit errungen oder erhalten hat, kann in der Gewißheit seiner selbst getrost über die „großen Plätze" gehen und dabei ernsthaft den ganzen Widersinn alles Existierens ertragen, denn er ist stark genug, sich „ganz der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen zu geben", weiß er doch, daß auch diese, und trägt sie auch die Physiognomie des Teufels, ein Wille Gottes ist. Er ist darum nicht Fatalist, sondern im Gegenteil, der ewig Überwindende.

Anmerkungen.

Abschnitt I.

Heinrich v. Kleists Werke = W. Zitiert nach der Ausgabe des Bibliographischen Instituts Leipzig. Hrsg. v. Erich Schmidt

[1]) G. Fricke: „Gefühl und Schicksal bei H. v. Kleist". Berlin 1929.
[2]) G. Fricke a. a. o. Anm. 16 zu S. 19
[3]) W. Muschg: „Das Dichterportrait in der Literaturgeschichte" in „Philosophie der Dichtung", hrsg. v. Ermatinger.
[4]) Jellinek: „Die Metaphysik des Lächerlichen". Bericht über d. III. internationalen Congreß f. Philosophie Heidelberg 1909. S. 1098—1105.
[5]) M. Heidegger: „Kant und das Problem der Metaphysik", Bonn 1929. S. 6 f.
[6]) Th. Lipps: „Psychologie der Komik", philosoph. Monatshefte 1888/89. „Komik und Humor" 1898.
[7]) Sören Kierkegaard: „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift" T. II, Jena 1910, S. 156 f.
[8]) Diesen Ausdruck gebraucht Kleist in einem Brief an Sophie v. Haza v. 30. 10. 1807. Br. 102.
[9]) Goethe: „Maximen und Reflektionen" Nr. 300.
[10]) Bergson: „Das Lachen" 1914. Vgl. dazu Simmel: „Henri Bergson" in „Zur Philosophie der Kunst", Potsdam 1922. S. 126—151.
[11]) Chr. Morgenstern: „Stufen" München 1922 S. 63.
[12]) Th. Lipps: Psychologie der Komik" a. a. o.
[13]) Sören Kierkegaard: „Abschließende naturwissenschaftliche Nachschrift" T. II. Jena 1910.
[14]) M. Heidegger a. a. o.
[15]) Kierkegaard: „Der Begriff der Ironie unter besonderer Berücksichtigung von Sokrates" München 1929.
[16]) Harald Hoffding: „Humor als Lebensgefühl (der große Humor)" Lpz./Bln. 1918.
[17]) Lipps: a. a. o.
[18]) Dessoir: „Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft" 2. Aufl. 1923 S. 157 ff.
[19]) Fr. Th. Vischer: „Über das Erhabene und Komische" Bibl. deutscher Klassiker, XXV. 3. S. 308—09.
[20]) „Abschließende Naturwissenschaftliche Nachschrift" T. II. Auch Jean Paul meint in der „Vorschule der Aesthetik",

daß der religiöse Mensch im höchsten Maße das Komische entdeckt habe und nennt: Rabelais, Swift, Sterne und Abrabraham a Santa Clara.

21) Simmel: „Über die Karikatur" a. a. o. S. 87—95.

22) Jean Paul: Aus der „Vorschule der Aesthetik" (1804). Die folgenden Stellen zitiert nach: J. Ps. sämtliche Werke, 3. Aufl., Bln. 1861, Bd. 18 VI. Pr. § 28 S. 103—104 u. 108 f.

23) Vgl. dazu auch Kleists Paradoxe „Von der Überlegung" W. Bd. IV. S. 180.

24) Darum ist Gott in seiner mannigfaltigsten Erscheinungsform bei den verschiedenen Völkern und Rassen niemals komisch, wohl aber der Teufel oder das Wesen, das ihm analog ist. Gott ist unfähig, über seine Grenzen hinauszugehen, denn es läßt sich nichts denken, wo er nicht mehr wäre. Und wo sollten in der Grenzenlosigkeit Handlungen der Allmacht kontrastieren? Aus demselben Grunde, warum der Mensch sich nicht selber komisch werden kann, kann es auch Gott nicht. Der Teufel jedoch ist schon als Prinzip des Abfalls begrenzt und ist allein schon in der Tatsache seiner Existenz, die vor der göttlichen Allmacht kontrastiert, komisch. Mit dem Prinzip des Teufels ist gleichzeitig eine Brücke geschlagen zur ironischen Existenz.

25) Schopenhauer: „Welt als Wille und Vorstellung" II. K. 8.

26) Man kann diese beiden Erscheinungsformen des Lächerlichen auch deuten aus dem Wechselspiel von direktem und indirekten Erkennen, wie Jellinek es versucht. Einmal ist es das direkte Erkennen, das sich irrt und vom indirekten (intellektuellen) Erkennen spontan erkannt und korrigiert wird, das andere Mal ist es das indirekte Erkennen, das sich irrt und vom direkten (animalischen) Erkennen erkannt und korrigiert wird. Jellinek findet für beide Kategorien je vier Abarten. Für das Komische der ersten Gattung: das drastisch-lächerliche (Anschauung und Verstand kongruieren nicht: man hat sich „vergriffen", „Der zerstreute Professor"), das komisch-lächerliche (die Anschauung kongruiert nicht mit dem Verstande, wird aber von diesem korrigiert: Molières Helden, die von falschem Erkennen geleitet handeln, und deren Handlungen von der Vernunft des Zuschauers korrigiert werden), das ästhetisch-lächerliche (durch die Phantasie eines überdurchschnittlichen Menschen werden die nicht mit ihm kongruierenden Dinge der Anschauung korrigiert) und das unzeitig-lächerliche (das direkte Erkennen der Anschauung wird vom in-

direkten Erkennen des Verstandes aufmerksam gemacht und lacht über sich selbst), für das Komische der zweiten Gattung: das absurd-lächerliche (der Verstand hält Dinge für etwas, was sie in Wirklichkeit gar nicht sind), das insipid-lächerliche (die Vernunft irrt und kollidiert mit dem direkten Erkennen: Schwabenstreiche), das lächerliche des Don Quichote (eine Art des Lächerlichen, von der kein genialer Mensch ganz frei ist) und zuletzt das drollig, beziehungsweise das bemitleidenswert-lächerliche: Da diese Kategorien des Komischen bezogen sind auf den Wirklichkeitsgehalt ihrer Seinsverfassungen, sind sie für diese Untersuchung nicht ungeeignet. Trotzdem aber kann man das Komische bei Kleist nicht einer bestimmten Kategorie zuführen. Brauchbar wären diese Kategorien erst für die Rubrizierung der komischen Phänomene bei der Interpretation der Werke, die die stilistische Behandlung des Komischen deutlich machen will.

[27]) Jean Paul: „Aus der Vorschule der Aesthetik" a. a. o.

[28]) Da nun einmal die Begriffe: komisch, tragisch, tragikomisch und komicotragisch gegeben sind, scheinen sie gerade durch die obigen vier Beispiele erhellt zu werden, nicht daß die Begriffe durch die Beispiele eindeutig bestimmt wären, die Beispiele zeigen nur eine jeweilige Neigung zu einem der Begriffe. So hat 1 (der eingebildete Abgrund, über dem Sancho schwebt) die Neigung zum Komischen, 2 (der eingebildete Abgrund, in den sich jemand stürzen will) die Neigung zum Tragikomischen (das Ereignis muß gut ausgehen, denn es kann gar kein Unglück geschehen, der Held, der in den Graben fällt, wird nur auf tragische Weise lächerlich werden), 3 die Neigung zum Komicotragischen (jemand ruht am Abgrund des Verhängnisses, ohne es zu wissen, und entgeht zugleich damit etwa der reinen Tragik, indem ihm ein Leiden an der Wirklichkeit versagt ist), 4. hat erst in vollem Maße die Möglichkeit zum Tragischen.

[29]) Dessoir: a. a. o.

[30]) L. Klages „Geist u. Leben" Bln. 1934 S. 39 f.

[31]) Vgl. Novalis: „Der Witz ist schöpferisch, er macht Ähnlichkeiten". „In heiteren Seelen gibt es keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an: Er ist die Folge der Störung und zugleich das Mittel der Herstellung", hrsg. v. Kluckhohn/Samuel. Bd. II S. 20 f. (38 f.)

[32]) H. Steffens: Lebenserinnerungen, hrsg. v. Gundolf, Jena 1908. S. 183—188.

[33]) Simmel: a. a. o. S. 91 f.

[34]) Hebbels Tagbch. I. Hrsg. v. R. M. Werner. S. 25 f (Nr. 1207) und S. 252 (Nr. 1176).

[35]) Goethe: „Maximen und Reflexionen" Nr. 246.

[36]) Gs. Werke, ausg. vom Biblgr. Institut, 30 Bd. S. 413—418.

[37]) Gundolf: Goethe, Kap.: Humor und Satire. S. 151 ff.

[38]) Kierkegaard: „Begriff der Ironie" a. a. o. S. 151 ff.

[39]) Goethe: Farbenlehre, naturwissenschaftliche Schriften Bd. II. Im Inselverlag S. 27 f. „Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit und, um mich eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und natürlich sein soll."

[40]) Goethe an Zelter, Br. v. 30. 10. 08.

[41]) Goethe an Zelter, Br. v. 31. 10. 31.

[42]) Es liegt auf der Hand, nun auch das Komische in der Idee der Weltschöpfung zu suchen. Allein, gibt es auch viele Göttermythen, die sich in der Welt des Komischen bewegen, so ist eine Weltschöpfungsgeschichte allein aus dem Prinzip der Komischen sehr viel seltener. Aber bezeichnend bleibt immer das japanische Märchen der Amano-uzume. Diese anmutige Sage der japanischen Mythologie hat ihren Niederschlag gefunden im alten „No"-Drama (lyrisches Chor-Drama) „Enna". Amarterazu, die Sonnengöttin, ist von ihrem Bruder Susanov beleidigt worden und hat sich grollend in eine finstere Höhle zurückgezogen. Die Götter sitzen in ihren Götterschränkchen, gleichsam in ihren Kapseln und sind traurig über die Finsternis. Aber Niemandem gelingt es, die beleidigte Sonnengöttin hervorzulocken. Da erscheint die komische Himmelsfrau Ama-no-uzume und beginnt vor der Höhle der Sonnengöttin zu tanzen, damit sie heraustrete. Über den kindlich-lasciven Tanz Ama-no-uzumes und über ihr lustiges Vollmondgesicht müssen die Götter so lachen, daß sie aus ihren Schränken herausfallen und gleichsam übereinander kugeln und Armaterazu, die Sonnengöttin, tritt lächelnd aus der Höhle. Die komische Himmelsfrau

und der herkulische Gott Ta-gi-kara-wo folgen ihren leuchtenden Spuren. So ist aus der Sphäre des Komischen eine neue Weltschöpfung entstanden.
W. Gundert: „Der Shintoismus im japanischen No-Drama". Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Tokyo 1925. S. 15 ff. u. S. 205 ff.

43) M. Heidegger: „Kant und das Problem der Metaphysik", Bonn 1929 S. 216 ff.

44) Aus eben diesem Grunde wird es auch nicht eigentlich Komik in der Musik geben. Wohl gibt es heitere und lustige Musik. Aber Musik ist in dem Augenblick, wo die ihr gemäße Art der Ausführung widersinnig wird, keine Musik mehr. Das durch Überraschung in der Musik Komische wird nicht eigentlich mit Mitteln der „Musik" erreicht. Töne haben auch im Atonalen nicht die Möglichkeit des reinen Widerspruchs und können sich nicht gegenseitig aufheben.

Abschnitt II.

1) Goethe: „Dichtung und Wahrheit" T. III Bd. 13, ausg. v. Bibl. Inst. Bd. 13 S. 150/51.

2) An Marie von Kleist Br. 190 „Mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt —". Br. 192 „Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit hat mich ergriffen —".

3) Goethe an Joh. v. Falk, zitiert von Hebbel: a. a. o. S. 244 f (Nr. 1138).

4) Zolling: H. v. K. in der Schweiz, Stuttgart 1882.

5) W. Bd. 4 S. 190.

6) W. Bd. 4 S. 139 f.

7) Kant: Kritik der Urteilskraft, 2. Ausg. 1793 S. 61 f.

8) Kant: a. a. o. S. 225 ff.

9) Br. 29 v. 29. 10. 1800. (Die kleistischen Exerzitien sollen nur in „angenehmer Art" Wilhelminens „Scharfsinn im Auffinden von Ähnlichem prüfen".)

10) K. H. Heydenreich: Grundsätze der Kritik des Lächerlichen mit Hinsicht auf das Lustspiel nebst einer Abhandlung über den Scherz. Leipzig 1797.

11) Fr. Schlegel schreibt aus Leipzig an seinen Bruder (21. 7. 1791), er habe Heydenreichs Aesthetik zweimal mit Interesse gelesen, aber sie habe ihn nicht befriedigt. Im selben Brief heißt es weiter: „Doch mit Heydenreich, den ich oft

sehe, ist der Umgang wenigstens nicht ganz uninteressant."

12) K. H. Heydenreich: Charakteristik als Mensch und Schriftsteller, entworfen von K. G. Schelle, Leipzig 1802.

13) Brief an Tieck vom 4. 10. 1817.

14) Vgl. Heller: Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. (Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie) Berlin 1929.

15) Vgl. Tiecks Brief an Solger 18. 12. 1817.

16) Kierkegaard: Begriff der Ironie a. a. o.

17) Kierkegaard: Abschließende naturwissenschaftliche Nachschrift. Jena 1910. T. II.

18) Novalis a. a. o. II. S. 20 f. (38 f).

19) H. Steffen a. a. o. S. 183 ff.

20) Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung, a. a. o.

21) Solger: Erwin (Ausg. 1907 S. 354 f).

22) Goethes Unterhaltungen mit Kanzler v. Müller (v. 6. 6. 1824.)

23) Höffding: Humor als Lebensgefühl a. a. o.

24) Vischer: a. a. o. S. 314 ff.

25) Fricke: a. a. o. S. 13 und 14.

26) Br. Nr. 21.

27) G. H. Schubert: „Symbolik des Traumes", Leipzig 1864. S. 26 und 27.

28) Schubert a. a. o. S. 41.

29) Schubert a. a. o. S. 83.

30) E. Kayka: „Kleist und die Romantik" S. 85 ff
Sp. Wukadinovic: „Kleiststudien" 1904 S. 145 ff.

31) Amph.: II. 1. W. Bd. 1. S. 234

32) Br. Nr. 1 v. 13. (18.) 4. 1793.

33) Br. Nr. 45

34) Br. Nr. 46

35) Vgl. E. Schmidts Anmkg. zu Nr. 46.

36) Br. Nr. 22.

37) Br. Nr. 26.

38) Br. Nr. 102.

39) Br. Nr. 193.

40) E. T. A. Hoffmann. Ausg. v. Maaßen Bd. 3. Anm. z. S. 305.

41) Br. v. 1. 5. 20.

42) W. Bd. 4. S. 154/55.

43) W. Bd. 3. S. 256.

[44]) II. 1. Bd. 3. S. 251.

[45]) W. Bd. 3. S. 256 u. 259.

[46]) W. Bd. 3. S. 267/8.

[47]) Br. Nr. 73.

[48]) Br. Nr. 19.

[49]) Br. Nr. 21.

[50]) Br. Nr. 148.

[51]) Br. Nr. 22

[52]) Br. Nr. 23

[53]) Br. Nr. 45

[54]) Gerade für einen Vergleich Kleist-Hoffmann sind folgende Sätze Kierkegaards aufschlußreich: „Ich habe Hoffmanns Werke mit mir genommen; und obschon ich wohl fühle, wie nahe verwandt ich in mancher Hinsicht mit ihm bin, so ist doch meine Trauer über die Welt nicht so verzweifelt in ihren Gegensatz umgeschlagen, meine Sorge um die Welt nicht ganz so aufgegangen in eine Produktion, die den Wunsch realisiert, daß die ganze Welt auf dem Blocksberg säße: — eine Produktion, die aus solcher Verbitterung fließt, daß man selbst seine meiste Zeit dortselbst zubringt, um zu sehen, ob die Welt auch gehörig in nihilistischer Raserei sich selbst allein findet in einem Tanz auf Leben und Tod mit Hexen und Kobolden, gepeinigt von dem Gedanken, daß das doch nicht gerade der Punkt ist, von dem aus die Welt aus den Angeln gehoben werden kann: denn wo zum Teufel auch der archimedische Punkt liegen mag: auf dem Blocksberg liegt er ganz gewiß nicht!" („Im Kampf mit sich selbst", Stuttgart 1922, S. 41 ff.)

[55]) W. Bd. 3. S. 296.

[56]) Zschokke: „Selbstschau" I. S. 204 f.

[57]) Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 756

[58]) Karl August an Goethe (Br. v. 4. 4. 08): Der Kleist des zerbrochenen Topfes hat, nach lavaterschem Stil, eine Art Abgeschnittenheit, indem er mit vielem Witz, Verstand und etwas Talent sich mit sich selbst amüsiert, ohne die mindeste Ahnung zu haben, wie es anderen Leuten dabei zumute ist.

[59]) Zeitung f. d. Eleg. Welt, 1811 Nr. 103 (24. 5.)

[60]) V. 1164/65. V. 1171—74.

[61]) V. 417—426.

[62]) V. 1439.

[63]) V. 205 f.

[64]) Meta Corssen: Kleist und Shakespeare, 1930.

[65]) Diltheys Ges. Schriften. V. Bd. S. 293.

[66]) Otto Ludwig: Shakespeare-Studien, Halle 1901 S. 78.

[67]) Lessing. Hamb. Dramaturgie 51. St.

[68]) Lenz: „Anmerkung über das Theater" Ges. Schriften 1909 Bd. I. S. 238.

[69]) Scheler: Vom Umsturz der Werte (aus der Studie: zum Phänomen des Tragischen). I. S. 239—270.

[70]) V. 666—8.

[71]) V. 726—9.

[72]) V. 193—6.

[73]) V. 1152—3.

[74]) V. 1574—5.

[75]) Dilthey a. a. o. S. 270 (Beiträge zum Studium der Individualität).

[76]) Lessing. Hamb. Dramaturgie. 89. Stück.

[77]) Lessing a. a. o. 90. St.

[78]) Lessing a. a. o. 92. St.

[79]) Dilthey a. a. o. S. 280 f.

[80]) Dilthey a. a. o. S. 281.

[81]) Br. Nr. 85 v. 31. 8. 06.

[82]) Naive und sentimentale Dichtung (1795)
W. Bd. VII: S. 479—481. Ausg. Bellermann-Petsch.

[83]) Morgenstern: „Stufen" S. 178.

[84]) Schriften hrsg. v. Goedeke Bd. 10 S. 544 f.

[85] Kierkegaard: „Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller".

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung und Methode 3

Abschnitt I

A: Forderung einer Metaphysik des Komischen 5

1. Tragisches und Komisches als „Exaggerierung" der Wirklichkeit in der „Gebrechlichkeit der Welt" . 5
2. Das Komische als eine Bewegung des Metaphysischen im Menschen 8
3. Der punktuelle Charakter des Komischen als metaphysischer Selbstzweck 9
4. Das Komische in der physischen Abnormität (Bergson) 11
5. Komisches und Tragisches und das Verhältnis ihres Widerspruchs 13

B: Versuch über die Möglichkeit einer Ontologie des Komischen am Phänomen des Kuriosen 16

1. Degradationstheorie und Incongruenztheorie . . 16
2. Der Instinkt für die Gefahr des Grenzfalles im Komischen 18
3. Grundsätzliche Unterscheidung der komischen Phänomene auf Grund ihrer Wirklichkeitsbezogenheit 19
4. (Discurs über Jean Pauls Beispiel von „Sancho über dem eingebildeten Abgrund") 20
5. Das Komische bietet sich an in der kuriosen Seinsverfassung und ist damit faßbar als Stimmung, die der Beschaffenheit des Gegenstandes zugrunde liegt 22
6. Das Komische „im Sein als Seiendes". Die kuriosen Zufälle als Sorgenkinder des Daseins . . 25

Seite

Abschnitt II

I. Kleist und die Ästhetik 29
(1. Der komische Kleist. Seine Äußerungen über das Komische. 2. Kant. 3. Heydenreich. 4. Solger)

II. Humor, Ironie und Nüchternheit . . . 40

III. Das Kuriose (als Inhalt der Nüchternheit) . . 51

IV. Das Ungeheure (Kleist und E. T. A. Hoffmann) 57

V. Das Lakonische (als Form der Nüchternheit) 64

VI. „Die Familie Schroffenstein" und „Der Zerbrochene Krug" 71

VII. Kleist und Shakespeare 78

VIII. Kleist und Molière 84

IX. Komödie und Tragödie 93

X. Schlußbetrachtung 95

Lebenslauf.

Am 13. Juni 1912 wurde ich, Jens Heimreich, in Hamburg geboren als Sohn des Kaufmanns Max Martin Heimreich und seiner Gattin Frida, geb. Dahm. Ich bin protestantisch erzogen und besuchte das staatliche Christianeum (Gymnasium) zu Altona. Dort legte ich Ostern 1931 die Reifeprüfung ab. Ich studierte an den Universitäten München und Berlin Germanistik, Geschichte und Philosophie. In München hörte ich vor allem die Professoren Borcherdt, v. Kraus, Kutscher und Hönigswald, in Berlin die Professoren Petersen, Hübner, Spranger und Elze.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Petersen, der am Werden meiner Arbeit freundlichen Anteil nahm.

Druck: Victor Otto Stomps, Berlin SW 19